

302.965 G287

Q

Columbia University  
in the City of New York

LIBRARY



GIVEN BY

Prof. Gottheil

ÉTUDES  
D'ETHNOGRAPHIE ALGÉRIENNE



A. VAN GENNEP

---

**ÉTUDES**  
**D'ETHNOGRAPHIE ALGÉRIENNE**

---

**LES SOUFFLETS ALGÉRIENS — LES POTERIES KABYLES**  
**LE TISSAGE AUX CARTONS — L'ART DÉCORATIF**

AVEC 52 FIGURES ET 11 PLANCHES

---

TIRAGE A PART DE LA REVUE *D'ETHNOGRAPHIE ET DE SOCIOLOGIE*, 1911.

---

PARIS  
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, VI<sup>e</sup>

---

1911

Prof. Gotcheil  
15-10270

302.965

G 287

Q

# I

## AVANT-PROPOS

Le présent mémoire est le résultat partiel de six semaines d'observations ethnographiques en Algérie. Les centres d'étude ont été : Alger, Tlemcen, Fort National, Bougie et Sidi Aïch. Mes enquêtes ont été conduites le plus systématiquement possible.

Je comptais les faire porter sur une trentaine de problèmes précis, soit généraux, soit de détail. Pour plusieurs d'entre eux il a fallu renoncer bien vite : je m'imaginai naïvement qu'on peut circuler dans les villages kabyles comme on circule en France : je ne parle pas ici des routes ou des sentiers, mais de la liberté d'entrer dans les villages, d'errer par les ruelles, de lier connaissance avec des inconnus et de se faire montrer ce qui peut intéresser. Cela m'a réussi dans quelques cas, et alors au-delà de mes espérances, par exemple à Taourirt Amokran et à Toudja. Ailleurs j'ai dû subir le cavalier d'escorte. Et je m'explique maintenant mieux pourquoi l'ethnographie kabyle est presque tout entière à faire.

Deux problèmes surtout me tenaient à cœur : 1° l'existence possible, dans toute l'Afrique du Nord, du tissage aux cartons ; 2° la répartition exacte du type des poteries à fond blanc et à peintures rectilinéaires noires ou rouges. En outre, je me suis efforcé de recueillir des documents sur l'ornementation des divers objets usuels. On trouvera donc ici, non pas seulement des matériaux bruts, mais aussi des discussions théoriques, puisque c'est la théorie qui a dirigé mes enquêtes dans telle direction plutôt que dans telle autre. Seuls seront d'ailleurs publiés ceux d'entre ces matériaux qui ne sont pas trop fragmentaires.

Je n'ai fait ni photographies, ni mensurations. Car la chambre et le goniomètre risquent de briser ces liens de cordialité confiante, de demi-intimité avec tous dont on a besoin dans les enquêtes proprement ethnographiques. Il faut choisir entre la documentation externe, si je puis dire, que fournissent les appareils photographiques ou les instruments anthropologiques, et la documentation « interne », à savoir l'examen détaillé des costumes, des bijoux, des demeures, des marchés, l'observation prolongée des physionomies et la pénétration des psychologies, bref le libre maniement des objets d'étude.

Si j'ai réussi, d'ailleurs, à tant voir en si peu de temps, alors que la canicule compliquait encore les déplacements, c'est aux bons amis que j'ai trouvés, parfois retrouvés, en Algérie, que je le dois en majeure partie : William Marçais, inspecteur général des écoles indigènes ; Destaing, directeur de la Médersa ; Ricard, inspecteur des arts et industries indigènes, à Alger ; à Tlemcen : A. Bel, directeur, et H. Cour, professeur à la Médersa. M. René Basset, doyen de la Faculté des Lettres, m'a donné de bons conseils et m'a facilité mon voyage en Kabylie dont M. G. Firbach, sous-préfet de Tizi Ouzou, M. Marel, administrateur de la commune mixte de Fort National, M. Girolami, administrateur-adjoint à Azazga, M. Suberbelle, administrateur à Sidi Aïch, m'ont assuré l'exploration avec une sympathie véritable pour les études ethnographiques. Enfin j'ai trouvé à Bougie, en M. Ca-

zaubon, un bien aimable archéologue, à Toudja et à Tifra, en MM. Donnain et Delalay, des instituteurs tout disposés à faire de l'ethnographie locale.

Toute enquête ethnographique sur une série déterminée de phénomènes culturels doit porter sur trois catégories de faits et être conduite suivant trois directions convergentes. Il faut considérer :

a) la place qu'occupe cette série de phénomènes dans l'activité humaine locale, c'est-à-dire en déterminer la fonction sociale dans les conditions de temps et de lieu données, son action sur d'autres éléments sociaux, l'action que ceux-ci exercent sur elle en retour ;

b) la manière dont cette série de phénomènes acquiert la réalité matérielle, c'est-à-dire le mécanisme qui en conditionne l'existence et la productivité ;

c) les formes diverses qu'elle revêt suivant l'action des autres facteurs en jeu et les formes de sa production.

Ainsi, pour la poterie, il faudra considérer : a) sa situation dans le système économique local ; b) comment elle s'exécute dans les diverses localités sous l'influence de tels ou tels facteurs à déterminer ; c) comment la production se manifeste sous des formes diverses et par quoi se ressemblent ou se différencient ces formes.

Ce plan est applicable à toute enquête, du moins en théorie. Car dans la pratique, un grand nombre d'éléments sont quasi insaisissables, ou n'apparaissent qu'après coup comme existants, ou comme agissants, ou comme intéressants pour la science. Mais enfin, il convient de savoir d'avance que toute série de phénomènes doit le plus possible être étudiée à la fois dans sa morphologie, dans son mécanisme et dans sa fonction. Communément, on n'attache d'importance qu'à la morphologie, en dédaignant l'étude des deux autres éléments, et surtout celle de la fonction. Quelque imparfaites que soient mes trop rapides enquêtes, du moins ai-je eu soin de tenir de mon mieux la balance égale : d'où des détails sur lesquels il pourrait paraître d'abord que j'insiste trop longuement.

Les publications antérieures relatives aux techniques nord-africaines sont à la fois peu nombreuses et d'un esprit nullement ethnographique. Seul le Dictionnaire de Paul Eudel <sup>1</sup> et un mémoire de A. Joly <sup>2</sup> répondent à quelque degré aux desiderata de l'ethnographie actuelle, à condition de compléter le premier de ces ouvrages par un autre du même auteur <sup>3</sup> où se trouvent expliquées les techniques de la fabrication et de ne demander que peu de choses au second. Décrivant par exemple des plats dits *zlâfa* du Rif marocain et reproduisant leur ornementation, M. Joly oublie d'indiquer si elle est peinte, incisée ou incrustée avec peintures <sup>4</sup>.

Fort heureusement, un livre comme *Merrâkech* <sup>5</sup> d'Edmond Doutté a marqué une heureuse réaction contre la linguistique à outrance, au profit de l'observation vivante. Et un *Vocabulaire* comparé que prépare W. Marçais accusera davantage encore cette renaissance de l'ethnographie nord-africaine qu'avaient créée, avec des moyens de fortune, et sans connaissances générales suffisantes, les générations des Roques, des Hanoteau, des Duveyrier, des Masqueray, des Motylinski, etc.

Les enquêtes de Marius Vachon <sup>6</sup>, qui ont porté sur plusieurs catégories de

1. Paul Eudel, *Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord*, Paris. in-8°, ill., 1906.

2. A. Joly, *L'industrie à Tétouan*, Archives marocaines, t. VIII (1906), p. 196-329 et t. XI (1907), p. 361-393.

3. Paul Eudel, *L'orfèvrerie algérienne et tunisienne*, in-8°, Alger, 1902.

4. *Loc. cit.*, p. 277-280 et 291 note.

5. E. Doutté, *Merrâkech*, Publication du Comité du Maroc, t. I, Paris, 1905.

6. Marius Vachon, : (Rapport sur) *L'industrie Algérienne, Arts indigènes*, suppl. au n° 23 du

productions indigènes, sont conduites d'un simple point de vue de « curiosités » d'une part, de l'autre du point de vue utilitaire officiel. Quiconque vient en Algérie, s'intéresse aux productions de l'art indigène et a par suite tendance à faire de l'ethnographie pratique : mais cette tendance ne s'exprimera ni par une collection systématique, ni par l'idée que, en cette matière, l'évaluation esthétique ne saurait entrer qu'en deuxième ligne de compte. Elle seule guide les achats des touristes, comme elle guide les acquisitions du Musée d'Alger où on veut avoir de « jolies choses ». L'amour de la « jolie chose » s'oppose au développement de l'ethnographie. Ce qui ne signifie pas, je prie de le croire, que l'ethnographe soit insensible à ce qui fait qu'une chose est jolie. Il faut combiner.

L'autre point de vue qui a dirigé les enquêtes ordonnées par les pouvoirs publics d'Algérie et de Tunisie <sup>1</sup> est « utilitaire » en ce sens qu'on a cherché, dans les industries et arts indigènes, comment on pourrait les développer de manière à augmenter le rendement économique du pays et à lutter contre la contrefaçon étrangère. On a donné aux orfèvres, aux peaussiers, aux potières, etc. de bons conseils; on leur a proposé l'acquisition de machines-outils, la construction de fours à potier; on a subventionné des ateliers de broderie, des ateliers de tapis, des ateliers de travail du bois organisés par l'initiative privée. Dès tentatives comme celles de M. Ricard (rénovation du style dans la sculpture sur bois par adaptation du style de l'Alhambra), ne peuvent d'ailleurs qu'être très encouragées.

Il convient de suivre de près l'action des introductions modernes : car elles seront plus tard de nature à vicier singulièrement les appréciations. Et d'autre part, elles fournissent un admirable moyen d'étude expérimentale, puisque dans ce cas l'ethnographe se trouve précisément à même de faire varier en personne, si cela lui convient, les conditions de l'expérience et de discerner en tout cas, à l'aide de ce que j'ai appelé la « méthode du fait naissant » <sup>2</sup>, les conditions des modifications par emprunt au moment même de leur genèse. En tenant compte de tous les facteurs en jeu et en les sériant convenablement, l'ethnographie pourra rendre ainsi un grand service aux historiens généraux de l'art : car, si l'on fait les éliminations nécessaires (action de la machine, etc.), on aura le droit de transposer au passé, dans certains cas définis, les enseignements qu'aura fournis l'étude du présent.

A ne lire que ce qui a paru en français sur les éléments fondamentaux des civilisations de l'Afrique du Nord, on ne se douterait jamais de la complexité, du nombre et du grand intérêt scientifique de ces éléments. Depuis des années, j'avais dépouillé des quantités de livres, brochures et revues : et à peine dans le pays, dès même ma première promenade, en compagnie de W. Marçais, dans cette kasba d'Alger dont chacun m'affirmait la dégénérescence et le manque d'intérêt, j'ai marché de surprises en surprises. Presque pas une boutique qui ne m'offrit matière à reclamation des cartes de répartition dressées par les ethnographes généraux; presque pas de coin de rue, d'intérieur de café maure, d'indigène rencontré qui ne fit surgir en masse les questions de détail et les formules de problèmes. Et Tlemcen, et la Kabylie !

Bulletin de l'office de l'Algérie Paris, 1902. On comparera, en ce qui concerne la céramique berbère, un rapport de St. Gsell, 1903.

1. *La Tunisie au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris et Nancy, 1900.

2. A. van Gennep, *De la méthode dans l'étude des rites et des mythes*, Revue de l'université de Bruxelles, 1910.



Pour Tlemcen, on a maintenant l'excellente monographie de A. Bel <sup>1</sup>, mais où ne sont indiquées qu'en passant les techniques locales, et où il n'est pas tenu compte des étonnantes superpositions de détails : les productions de l'extrême Sud, de l'Afrique soudanaise, du Maroc, des tribus montagnardes voisines se superposent à Tlemcen dans un pêle-mêle admirable.

Pour la Kabylie on a la monographie de Randall Mac Iver et Wilkin <sup>2</sup> : mais que de choses incomplètement vues, et quelle complexité plus grande dès qu'on rayonne un peu, à travers ces ravins torrides, autour des centres de grand passage. Ni l'enquête de Marius Vachon, ni celle de E. Violard <sup>3</sup>, ne peuvent faire soupçonner la variété des techniques de fabrication, des teintes d'engobe, des décors des poteries kabyles.

Et qu'on ne croie pas que les Musées locaux soient ici de quelque secours ! Ni à celui de Tlemcen, ni à celui de Bougie, ne sont représentées, par quelque objet que ce soit, les productions indigènes actuelles. Avant tout, il faut pour entrer dans ces sanctuaires que l'objet soit au moins vieux, le plus possible ancien. Curieuse transposition à l'Algérie de nos vieilles idées continentales ! Comme nos industries rurales, de caractère primitif, étaient à peu près mortes, on a jugé qu'en Algérie il en était de même. Ce qui est punique, romain, byzantin, à la rigueur « islamique » jusqu'au xix<sup>e</sup> siècle, à la bonne heure : voilà qui est objet de science !

Què si le Musée d'Alger contient quelques séries ethnographiques <sup>4</sup>, c'est grâce à ceci, que les fonctionnaires chargés de mission par le gouvernement général rapportaient des objets qu'il a bien fallu caser quelque part. Encore l'a-t-on fait en rechignant : et il y a sur les collections indigènes apportées au cours des années à Alger quelques histoires plutôt lamentables. Il est vrai que le préhistorique a trouvé grâce : c'est à des savants de premier ordre, gloires de l'Algérie scientifique, qu'on le doit : Flamand, Pallary, Debruge, etc.

Mais enfin, y a-t-il un pays français où l'ethnographie possède autant de droits à l'existence, où elle présente plus d'utilité pratique, où elle puisse mieux collaborer à l'œuvre de colonisation et d'assimilation pacifiques ? Ce n'est pas le lieu, en ce Mémoire, d'insister sur cet aspect : qu'au moins l'on se puisse convaincre par les pages qui suivent que pour l'honneur même de la science française, il importe de donner aux enquêtes ethnographiques dans l'Afrique du Nord un développement coordonné.

Je ne me trouve encore en mesure de mettre en œuvre qu'une bien petite partie des matériaux récoltés, parce que plusieurs d'entre eux sont trop fragmentaires et que d'autres rentrent dans des catégories de phénomènes sur lesquelles l'attention des savants ne s'est pas encore assez portée pour qu'il soit possible de tracer des cadres de classement satisfaisants. C'est ainsi, pour prendre un exemple bien typique, que j'ai recueilli des notes sur certaines combinaisons de matières premières dans les ouvrages de tissage, de sparterie et de vannerie : palmier nain et alfa, cuir et laine, laine et alfa. Cette dernière combinaison qui, comme la précédente, allie une matière végétale avec une matière animale présente un très grand intérêt tant pour sa technique que pour l'aire de sa répartition. Elle a cours dans l'extrême Sud, aux frontières du Maroc, au Maroc même. Mais comme on ne saurait

1. A. Bel, *La population Musulmane de Tlemcen*, Revue des Études Ethnographiques, 1908.

2. *Lybian Notes*, in-4<sup>o</sup>, planches. Londres Macmillan, 1902.

3. Emile Violard, *De la céramique berbère, Rapport*, etc., in-18, Alger, 1897.

4. Voir plus loin ce qui est dit de la série des poteries berbères.

l'étudier séparément de la technique qui consiste à combiner la sparterie ou la vannerie avec la broderie et le tissage, que cette combinaison n'a pas fait l'objet d'enquêtes approfondies dans l'Afrique du Nord, en Europe et dans le Midi de la France ni, je crois, de monographies comparatives générales, je me contente de donner quelques matériaux bruts, sans autrement les classer dans une catégorie définie.

Il en sera de même pour les curieuses broderies sur tulle des environs de Tlemcen. Je laisserai même de côté entièrement mes notes sur le plan des maisons kabyles, leurs types et leur construction, ainsi que mes notes sur la répartition des maisons dans les villages et la situation de ces villages sur des crêtes. Car je ne suis pas assuré que les théories que je voudrais proposer à leur sujet seraient en concordance avec celles que suggérerait l'étude des maisons et villages en d'autres régions berbères que la Kabylie.

Les dénominations dialectales qu'on trouvera ici rendent ce que j'ai entendu. Je ne vois pas d'utilité à les ramener à l'un ou à l'autre des dialectes qui, comme le zouaoua (Grammaire de Boulifa, 2<sup>e</sup> éd. 1910), ont été fixés par des linguistes et tendent à être pris pour des dialectes plus typiques ou plus purs. La dialectologie berbère, d'ailleurs, débute à peine : si elle est née, du moins, c'est à M. René Basset qu'on le doit, bien qu'il convienne de tenir compte des efforts de Duveyrier, de Masqueray, etc.

Pour les termes tlemcéniens je dois des remerciements particuliers à M. Bel ; pour les termes arabes dialectaux, à W. Marçais. Et j'en dois autant à M. Ricard pour les dessins, recueillis par lui, qu'il a bien voulu mettre à ma disposition.

## II

# LES SOUFFLETS ALGÉRIENS

*La bijouterie kabyle.* — La fabrication des bijoux est centralisée, dans les diverses régions d'Algérie, entre les mains d'un certain nombre de familles qui sont juives dans les villes et les oasis. En Kabylie, ce sont les Beni Yenni, à quelques lieues de Fort National, qui autrefois fournissaient les femmes de bijoux d'un type qu'on rencontre un peu partout en Algérie, là où il y a des Berbères. Il ne faudrait pas croire cependant que tous les Beni Yenni aient été ou soient adonnés à cette industrie : seules quelques familles, parfois très grandes il est vrai, monopolisent le métier d'orfèvre, d'ailleurs actuellement moins rémunérateur à cause de la concurrence industrielle européenne (bosniaque par exemple).

Bien qu'un grand nombre de types de bijoux berbères aient été décrits par Paul Eudel, il est impossible actuellement de se faire une idée claire de leur origine. J'en ai examiné beaucoup, soit chez un orfèvre de Fort National, soit surtout sur les femmes mêmes, notamment à Taourirt Amokran : elles m'ont apporté le contenu de leurs coffres et des vieilles femmes m'ont montré des bijoux qu'elles m'ont affirmé anciens. Mais ce terme a un sens bien relatif.

Bref, l'étude des motifs ornementaux sur les bijoux berbères reste encore à faire : les variations de détail sont, à l'examen, beaucoup plus considérables qu'on ne croirait. Les origines de la technique de fabrication ne sont pas mieux connues ; on ne sait au juste d'où les Berbères ont tiré leur connaissance de l'émaillerie (on croit couramment que c'est des Byzantins ; mais la preuve ?), et c'est pourquoi il convient d'insister sur les types de soufflets en usage chez eux, non seulement parce que le sujet n'a pas été traité comparativement, mais aussi parce que c'est là un moyen pour serrer de plus près le problème des origines de la bijouterie berbère.

*Les soufflets nord-africains.* — Le soufflet à main appelé *taraboust* que j'ai vu utilisé à Fort National et à Aït Larba des Beni Yenni est constitué par une peau de chèvre ou d'agneau tannée, cousue en forme de sac rectangulaire ; les deux côtés de l'ouverture sont maintenus rigides par deux morceaux de bois auxquels sont fixées deux petites lanières en cuir où l'on passe les doigts de la main, le pouce d'un côté, l'index et le médium, parfois aussi l'annulaire de l'autre. Supposant le sac à terre, on ouvre la main et on soulève jusqu'à tirer la peau, puis on referme et on appuie, plus ou moins fort. L'air est chassé dans le bas par une ouverture où s'embouche un canon de fusil ou tout autre tube en métal qui repose, en travers d'un creuset de terre glaise, tout contre les charbons ardents (fig. 4). L'exemplaire que j'ai rapporté est d'un type très archaïque, car les pattes inférieures n'ont pas été ôtées, et, par endroits, les poils de chèvre sont restés adhérents.

Il est difficile d'imaginer un soufflet à la fois plus simple et plus commode ; car il laisse à la main droite toute liberté pour le travail d'orfèvrerie, pour arranger le foyer, pour préparer et faire les soudures.

La description que donne A. Joly du soufflet utilisé par les fondeurs en cuivre

à Tétouan est incomplète : « Le foyer est un simple trou carré pratiqué dans le sol et garni sur son pourtour d'un rang de briques posées de champ. Au fond aboutit une tuyère en terre (?)

Un soufflet se trouve à proximité, sur le sol, protégé contre les ardeurs du feu par une petite murette mince, de 40 à 50 centimètres de haut. Ce soufflet (*râbouûz*) se compose d'une outre sèche (*mézoued*), munie à sa partie supérieure d'une barre de bois pour la facilité de la manœuvre. Celle-ci se fait de haut en bas, verticalement ; l'ouvrier manie d'une main le soufflet, tandis que de l'autre il attise le feu, pose ou retire les creusets, etc. »<sup>1</sup>. Il me semble que pour que l'outre puisse fonctionner comme soufflet, ce n'est pas une, mais bien deux barres de bois qu'elle doit avoir à sa partie supérieure, sans doute fendue, et que l'ouvrier doit pouvoir saisir facilement ces deux barres. Si

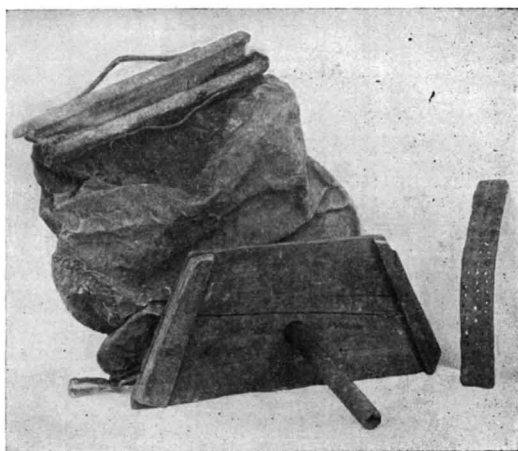


Fig. 1. — Taraboust, soufflet-sac des Beni Yenni ; à droite, filière.

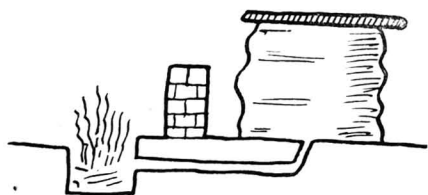


Fig. 2. — Râbouûz de Tétouan, d'après Joly. (Arch. mar., 1907, p. 383).

bijoutiers (fig. 3), au lieu que celui de « râbouûz », رابوؤز, s'applique aux soufflets domestiques de fabrication européenne et aux soufflets constitués par des outres de formes variées »<sup>2</sup>.

D'autre part, M. Marius Vachon décrit comme suit le soufflet des armuriers kabyles : « Le soufflet consiste en deux cylindres de cuir fermés aux bouts par des disques de bois et disposés parallèlement. Au centre de chaque disque de devant, un tuyau amène l'air dans le foyer. Les deux disques de derrière sont munis d'une soupape et surmontés de deux manches verticales parallèles. Un ouvrier, debout, met en marche alternativement les deux cylindres, en tirant d'une main et en repoussant de l'autre...



Fig. 3. — Kir de Tétouan, d'après Joly. (Arch. mar., 1907, p. 364).

1. Joly, *L'industrie à Tétouan*, Arch. Mar., t. XI (1907), p. 382-383.

2. *Ibidem*, note et p. 391 : le kir (كير) est suspendu au plafond, dans une position horizontale et manœuvré par un aide à la façon des soufflets de forge ; les bijoutiers de Tétouan sont tous juifs ; ceux de Tlemcen aussi ; je ne leur ai vu employer qu'un soufflet européen, manœuvré par un aide, mais peut-être utilisaient-ils autrefois le râbouûz. Voir page suivante la note de A. Bel.

Aujourd'hui, quelques ateliers emploient la bigorne et le soufflet de cuir manœuvré au moyen d'une corde ou d'une chaîne » <sup>1</sup>.

Anthony Wilkin et Mac Iver se contentent de dire qu'à « Tagamunt Azuz (Beni Aïssi) ils virent quelques forges bien construites munies de deux variétés de grands soufflets » <sup>2</sup>, sans doute celui dont il vient d'être question et un autre, du type à planchettes analogue à celui dont se servent les armuriers de Tétouan (fig. 3). Ce qui confirme dans cette idée, c'est que M. Ricard me dit avoir vu à Ihitousen, village de la région d'Azazga, un appareil formé de deux soufflets « européens » de un mètre environ de haut, placés debout la pointe en bas et qu'un aide assis manœuvrait alternativement.

Pour Tlemcen, voici le résultat de l'enquête détaillée qu'a bien voulu instituer à mon intention mon excellent ami Bel : « Les orfèvres tlemcéniens sont tous juifs. Tous sauf deux se servent du grand soufflet de forge à soupape et l'appellent *rabouúz*, pl. *rouábaz*. Les deux orfèvres qui ne travaillent qu'avec de petits creusets (car pour de grands creusets, disent-ils, il faut de grands soufflets) utilisent un soufflet qu'ils appellent *mzoued*, mot qui signifie outre en peau de bouc. Dans une caisse en bois (caisse de bidons à pétrole) pleine de terre et d'argile, recouverte quelquefois de briques, est ménagé un trou (*hofra*) servant de foyer, dans lequel on met le creuset (*bôf*). Un canon de fusil (*dja'ba*) traverse le ciment d'argile et débouche au fond du creuset, pas tout à fait au fond cependant pour qu'on puisse retrouver le métal fondu s'il se renversait et pour qu'il n'entre pas dans le canon du fusil. La *dja'ba* s'emboîte dans l'ouverture, horizontale aussi comme le canon du fusil, d'un gros tube en bois, la *rommána*, qui émerge un peu de la paroi de la caisse. Le soufflet est constitué par une peau de bouc tannée, *mzoued*, ouverte à ses deux extrémités ; l'une des ouvertures, *femm*, est fixée à l'aide d'une ficelle sur la *rommána*, l'autre ouverture opposée à celle-ci est une déchirure assez large ; deux baguettes (*louïkát*) de bois sont fixées par des clous aux lèvres de cette ouverture. A l'aide de la main (droite ou gauche), l'ouvrier tire en arrière le *mzoued*, en ayant soin d'écartier les doigts pour que l'air rentre, puis il pousse horizontalement en avant, en fermant la main et pressant les deux baguettes l'une contre l'autre. Pour tenir ainsi le soufflet, l'ouvrier a passé le pouce dans une boucle de cuir attaché à l'une des baguettes et les trois derniers doigts dans la boucle fixée à l'autre baguette. Le *mzoued* repose sur une petite caisse ou sur un banc, la *mîda*. Les orfèvres juifs ont abandonné ce système de soufflet depuis une quarantaine d'années ; deux seulement d'entre eux, comme il a été dit, s'en servent actuellement. Je n'ai entendu donner que par un seul orfèvre de Tlemcen le nom de *rabouúz* à tout l'ensemble de la forge minuscule ; tous les autres appellent *rabouúz* le grand soufflet de type européen ».

Pour Touggourt et Laghouat, voici ce que M. Ricard trouve dans ses notes : « J'avais demandé à un bijoutier juif de Laghouat le nom du soufflet ; il me répondit *rabouúz* ; je voulus obtenir la description avec le nom arabe des différentes parties, et je m'aperçus que la description donnée ne répondait nullement à l'objet que j'avais devant moi. A mes observations, le bijoutier répondit que le soufflet à planchettes (notre soufflet européen) qu'il possédait se nommait *ktir*. Je relevai les deux descriptions, mais je n'eus pas la pensée de demander où et quand le *rabouúz* était encore utilisé. Je pense que le *rabouúz* est employé par les bijoutiers qui circulent dans le pays pour effectuer des réparations, et que le *ktir* est utilisé surtout par les sédentaires, à cause de la difficulté du transport. Les forgerons de Touggourt ne

1. *Ouv. cit.*, Rapport n° 23, p. 25.

2. *Libyan Notes*, p. 53.

possèdent pas le soufflet à planchettes appelé *kîr*, mais bien le soufflet formé à l'aide d'une peau de bouc. Je crois bien me rappeler que l'appareil se compose de deux peaux (genre descr. Vachon) à l'effet d'obtenir un vent continu. Un aide est spécialement occupé à la manœuvre de l'appareil ».

Il suit de tout ce qui précède, que le sens de ces mots de *kîr* et de *rabouúz* n'est pas le même partout et qu'il est difficile d'en découvrir la signification exacte primitive. On remarquera en premier lieu que le berbère *taraboust* n'est que *rabouúz* auquel on a adjoint les suffixes féminins. W. Marçais me dit que *rabouúz* se rencontre dans toute l'Algérie et au Maroc, mais non en Tunisie, avec le sens de *petit* soufflet en forme d'outre ou de *petit* soufflet à planchettes genre européen, et que si ce mot a pu désigner à l'origine un type spécial de soufflet, aujourd'hui il ne s'applique plus qu'à une grandeur spéciale, par opposition à *kîr* qui désigne un *grand* soufflet de forge. Ceci concorde avec les observations de Bel. Les dictionnaires rattachent *kîr* à *koúr*, avec idée de rotondité ; mais à mon sens ce n'est pas plus un mot proprement arabe, ni même sémitique, que *rabouúz* ; *Kîr* est utilisé en persan avec un pluriel brisé auquel je n'accorde qu'une origine analogique ; et quant à *rabouúz*, on ne le trouve pas en Orient ni dans l'arabe classique. On peut voir qu'ici le problème linguistique et le problème ethnographique sont étroitement liés l'un à l'autre.

*Les différents types de soufflets.* — Les différents types de soufflets ont fait l'objet de quelques mémoires comparatifs récents destinés à déterminer le lieu d'origine de la métallurgie du fer. Les résultats ont été successivement reportés sur carte et il convient de déterminer la relation dans laquelle les faits nord-africains se trouvent avec les classifications générales. Ces mémoires sont dus à B. Ankermann <sup>1</sup>, à Félix von Luschan <sup>2</sup>, à W. Foy <sup>3</sup> et à Stuhlmann <sup>4</sup> ; Foy a proposé une terminologie dont je crois utile de donner une transcription française.

Il existe en premier lieu deux types fondamentaux que j'appellerai : 1° *le soufflet-sac* et 2° *le soufflet à piston*. Le soufflet-sac est exactement le *taraboust* Beni-Yenni décrit ci-dessus. Le soufflet à piston comporte un large tube rigide (bambou, etc.), où se meut un piston muni d'une soupape.

Les types intermédiaires sont : 3° *le soufflet à tambour* ; il est constitué par un large tube rigide à l'ouverture supérieure duquel est fixée une membrane (peau, feuille) lâche, qu'actionne un objet de préhension (tige de bois, ficelle, etc.) (fig. 4) ; 4° *le soufflet par compression*, formé d'une poche à air non rigide qu'on comprime entre deux parois résistantes dont l'une est munie d'une soupape <sup>5</sup>.

Chacun de ces types peut se présenter sous différentes formes de détail : le gros tube peut être court ou long, cylindrique ou rectangulaire, debout ou couché, simple ou double. Je n'attribue ni à ces formes de détail, ni à l'accouplement destiné à obtenir un courant d'air continu la valeur de classement que leur accorde

1. B. Ankermann, *Kulturkreise und Kulturschichten in Afrika*, Zeitschrift für Ethnologie, 1905 ; cf. p. 75 et suiv.

2. F. von Luschan, *Eisentechnik in Afrika*, Zeitschrift für Ethnologie, 1909, p. 29-33.

3. W. Foy, *Zur Geschichte der Eisentechnik*, *Ethnologica*, Annuaire du Musée Ethnographique de Cologne, t. I, 1909, pp. 185-222 avec compléments dans *Globus*, 10 mars 1910.

4. F. Stuhlmann, *Handwerk und Industrie in Afrika*, Hambourg, Institut Colonial, 1910 ; cf. pp. 61 et suiv.

5. Voici les équivalents allemands : 1° Schlauchblasebalg ; 2° Stempelblasebalg ; 3° Gefäßblasebalg ; 4° Schlauchstempelblasebalg.

Foy. Dans le 4<sup>e</sup> type, la poche à air peut être comprimée entre deux planchettes rondes (variété *a* : Portugal) triangulaires (variété *b* : c'est le soufflet romain et notre soufflet moderne, dit européen), rectangulaires, etc.

Les types que j'ai signalés dans l'Afrique du Nord (et dont Ankermann, von Luschan et Foy ignoraient



Fig. 4. — Soufflet à tambour des Lobi ; photo. Charles. Cf. *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1911, pl. XII.

l'existence en cette région) se classeraient donc ainsi : *a*) le raboûz des orfèvres de Laghouat et des forgerons de Touggourt, le taraboust des Beni Yenni appartiennent au type I; *b*) le double soufflet décrit par Marius Vachon au type IV, variété *a* et les soufflets triangulaires dits européens au même type, variété *b*. Quant au type des chaudronniers tétouanais, la description de M. Joly ne permet pas de le classer : ou bien il a deux « barres » de bois et c'est alors le type I (soufflet-sac); ou bien il est muni d'une planchette à soupe, et c'est alors le

type IV, variété *a*. Mais je penche pour la première hypothèse; car le type IV exige un manche.

Voici maintenant la répartition mondiale de tous ces types de soufflets (fig. 5).

Le type I, que von Luschan ne signalait qu'au Togo, au Cameroun et dans l'Afrique orientale allemande se rencontre en réalité depuis la région du Zambèze, le long de l'Afrique orientale et dans toute la vallée du Nil, sporadiquement au Soudan et dans l'Asie-Mineure, en Arabie, dans l'Inde, en Malaisie, en Sibérie; il existait dans la Grèce ancienne<sup>1</sup>. Foy prétend que ce type a été répandu par la civilisation arabo-islamique et que son lieu d'origine a été soit dans l'Asie antérieure, soit dans l'Asie



Fig. 5. — Essai d'une carte de répartition du soufflet-sac; les traits obliques simples indiquent une diffusion sporadique.

1. Foy, *loc. cit.*, p. 193 citant Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, t. IV, p. 330, fig. 50; voir encore Daremberg et Saglio, *Dict.*, t. II, p. 1227.

centrale. En Europe, il a été transporté par les Tsiganes qui l'emploient encore actuellement. Comment est-il venu en Kabylie, dans les Oasis et à Tlemcen ?

Le type II est usité : horizontalement en Chine, en Corée, au Japon et debout dans l'Archipel Malais, dans l'Inde et à Madagascar, sporadiquement en Indo-Chine : il paraît originaire de l'Inde.

Le type III ou soufflet à tambour présente plusieurs variétés : la membrane est mue à l'aide d'un bâton dans l'Afrique méridionale et centrale, en Guinée, jusqu'au Libéria ; elle est mue à l'aide d'une corde à Ceylan, dans l'Inde méridionale et sporadiquement en Indo-Chine (avec curieuses variations dans l'Assam), de même que dans l'Égypte ancienne ; dans une troisième variété, répandue au Soudan égyptien, dans l'Afrique orientale et chez les Lobi il n'y a ni bâton ni ficelle, mais l'ouvrier saisit simplement le récipient à air avec ses mains, ce qui peut être considéré soit comme une dégénérescence, soit comme une forme de début, ou enfin comme la forme de transition du type I au type II. Le type III a été à bon droit rapproché des tambours à ficelle (le « cri de ma belle-mère » comme jouet moderne) par Balfour<sup>1</sup> et W. Foy semble disposé à leur attribuer à tous deux une origine sud-asiatique.

Le type IV peut être cylindrique, rectangulaire ou triangulaire et employé sous ces trois formes soit couché, soit debout. En somme, la différence par rapport au type précédent consiste en ceci que la chambre n'est pas rigide, tout comme dans le type I, et qu'il y a une soupape comme dans le type II. La variété cylindrique couchée double était en usage au Portugal (xvi<sup>e</sup> siècle) ; la même forme debout se rencontre chez les nègres de l'Afrique occidentale : c'est à celle-ci que pourrait ressembler la forme kabyle décrite par Marius Vachon. Quant à la forme triangulaire, on pourrait la classer à part puisqu'elle utilise le principe du levier : elle était connue des Romains, mais non pas des Grecs, s'est répandue dans toute l'Europe et paraît être la forme courante dans l'Afrique du Nord.

D'où suivrait qu'aucun des types de soufflet en usage dans l'Afrique du Nord ne peut être considéré comme indigène : le taraboust viendrait de l'Asie antérieure ; le kir, des Romains ou du moins de l'Europe méridionale ; et le double cylindre des armuriers Beni Yenni (Vachon) serait un compromis, d'origine central-asiatique, entre le soufflet-sac et le soufflet à piston, tous deux venus d'Asie.

Quelque partisan que je sois de la méthode actuelle des ethnographes allemands (*Kulturhistorische Methode*), qui combine la méthode comparative avec la méthode historique<sup>2</sup>, je ne saurais suivre M. Foy dans ses théories : elles sont trop absolues. De ce qu'un type simple de soufflet se présente identique dans diverses civilisations acceptées, sinon directement élaborées, par des populations différentes, cela ne prouve encore ni emprunt, ni contamination, ni transfert. L'idée de prendre une peau de bête pour en faire un soufflet, en laissant une fente qu'on maintient rigide, a pu venir à bien des gens indépendamment, et par suite, il a pu y avoir plusieurs centres de dispersion. Il en est de même des peaux munies de soupape soulevées à la main, ou de celles qu'on soulève avec une ficelle et qu'on aplatit en marchant dessus (Égyptiens anciens). Les seuls types de soufflet auquel j'attribuerais un centre unique d'invention, ce sont le soufflet à piston (type II) et le soufflet « européen » à principe de levier.

Quoi qu'il en soit, je signale l'intérêt du problème à tous ceux qui voyagent dans l'Afrique du Nord, afin qu'ils rectifient les descriptions incomplètes de Vachon et de Joly et préparent une carte de la répartition exacte des divers types de soufflet

1. Henry Balfour, *The friction-drum*, Journal Anthropol. Institute, t. XXXVII (1907), p. 67.

2. Cf. P. Græbner, *Méthode der Ethnologie*, Stuttgart, 1910.



usités dans chaque région nord-africaine. Il conviendra de bien indiquer à quel genre de travail sert chaque type de soufflet : car il est remarquable que les soufflets du type IV sont donnés comme employés pour le travail du fer (forgerons, armuriers), au lieu que le *rabouz* (ou *taraboust*) sert pour celui de l'argent et du cuivre. Mais ceci serait à examiner de plus près.

### III

## LES POTERIES KABYLES

*Les caractères distinctifs de la poterie kabyle.* — Du consentement unanime des archéologues, la céramique fournit les meilleurs documents d'évaluation pour la chronologie des diverses formes de civilisation, tant préhistoriques qu'historiques. Or les Berbères nous donnent une occasion admirable de pénétrer les secrets de la céramique ancienne. Ils ont conservé des procédés de fabrication et des systèmes de décor vraiment primitifs et l'on ne peut s'étonner que d'une chose, c'est qu'aucun archéologue français n'ait encore entrepris une étude systématique des poteries berbères. Il a fallu que Randall Mac Iver et Wilkin aient eu l'idée de chercher dans notre colonie des preuves pour ou contre la « théorie libyque » des égyptologues et que J. L. Myres, professeur à Liverpool, signalât les ressemblances frappantes entre certaines poteries kabyles et d'autres d'Asie-Mineure. Huit années se sont écoulées depuis : nul pourtant n'a jugé utile de se déplacer pour aller chercher sur place la solution réelle à des problèmes qui se rattachent directement au problème fondamental des origines et des débuts de notre civilisation européenne.

Je n'avais ni le temps ni les moyens de faire une enquête vraiment complète. Mais comme je savais d'avance sur quels points de détail il importait d'acquérir des documents nouveaux, j'ai pu réunir des matériaux en quantité suffisante pour pouvoir fonder sur des bases stables quelques théories personnelles. Les localités où j'ai vu faire ou cuire de la poterie sont : *Taourirt Amokran* (à quelques kilomètres de Fort National) ; *Aït Larba* et *Taourirt Mimoun* (villages des Beni Yenni, à 5 heures de mulet de Fort National) ; *Aït Ali* (village de Toudja, à 25 kilomètres de Bougie) ; *Ikhaledjine*, *Tifra* et *Aït Daoud* (dans la montagne au-dessus de Sidi Aïch, vallée de la Soummam), soit au total onze ateliers de poteries. En outre à Alger, Tizi Ouzou et Fort National, j'ai examiné de près plusieurs centaines de poteries faites par les Beni Aïssi et les Beni Douala.

Je rappelle que les poteries kabyles ont pour caractère commun : 1° d'être faites à la main ; 2° par des femmes ; 3° d'être cuites en plein air ; 4° de servir aux usages domestiques locaux ; 5° d'être tantôt nues, tantôt peintes d'un dessin rectilinéaire.

Les Kabyles ne connaissent ni le tour, ni le four, ni l'exportation à grande distance et en masse. La seule exception sur ce dernier point est constituée par les poteries à vernis jaune que font pour les touristes européens les potières des Beni Aïssi et des Beni Douala, commune de Fort National.

Je ne suis pas allé chez ces tribus pour cette raison que, loin de commencer une étude des poteries kabyles par celle de ces poteries plus ou moins aberrantes, c'est par elles qu'il vaut mieux finir l'enquête — au rebours de ce qu'ont fait les enquêteurs précédents.

*Les collections du Musée d'Alger.* — Il existe, dans l'une des salles du Musée d'Alger deux grandes armoires pleines de poteries kabyles ; d'autres sont dissé-

minées un peu partout, soit dans la même salle, soit dans une autre, hexagonale je crois, où il y a aussi des poteries anciennes de Nabeul et du Maroc.

La seule série qui semble au premier abord établie scientifiquement, c'est celle qui se trouve dans les armoires. Les poteries sont rangées par localité de manufacture, comme l'indiquent des étiquettes. Mais il suffit d'un examen un peu circonstancié pour éprouver une grande méfiance, et cette méfiance augmente si on s'enquiert des conditions d'acquisition.

La preuve que la collection d'Alger n'est pas complète, c'est qu'on n'y trouve pas de poteries : *a)* de Taourirt Amokran ; *b)* des Beni Yenni ; *c)* de Toudja, etc. Par contre, il y a une série étiquetée Sidi Aïch, mais à Sidi Aïch même on ne put me dire où se faisait cette poterie blanche. Il me fallut visiter 4 villages, échelonnés sur la montagne, et subir cinq heures de mulet, puis descendre de nouveau à pied pendant une heure et demie, avant de découvrir la poterie cherchée dans le village de Aït Daoud, lequel est, par un autre chemin, par un casse-cou plutôt, à deux heures de mulet de Sidi Aïch. Au marché de Sidi Aïch sont apportées aussi des poteries de douars situés de l'autre côté de la Soummam. Ce nom propre sera donc le dernier qu'il faudrait choisir pour étiqueter une série particularisée de poteries, surtout si l'on ajoute que la poterie proprement dite de Sidi Aïch serait à la rigueur la poterie brune non ornementée qui se fait dans tous les douars des Beni Ourliss et que l'ornementation des poteries à fond blanc de Aït Daoud n'est pas du tout celle des poteries à fond blanc dites de Sidi Aïch du Musée d'Alger. Sont en effet données comme originaires de Sidi Aïch des poteries à engobe blanc mat mais à décors formés de gros traits noirs répartis en zones parallèles sur le col des cruches et en rayonnant sur la panse, avec par dessus une application d'un rouge cramoisi très brillant et très vif que je n'ai vu nulle part dans cette région, mais qui est, par contre, caractéristique des poteries qu'on fabrique du côté de Palestro, de El Adjiba et de Dra el Mizân.

Quoi qu'il en soit, les armoires du Musée d'Alger contiennent les séries suivantes :

*Département de Constantine.*

- 1° Ain Beida : fond blanc, décors noirs, parfois pastilles rouges ; mates.
- 2° El Milia : fond blanc, décor noir ; mates.
- 3° Sedrata : terre rougeâtre ; fond blanc, décor noir, ou décor rouge, ou noir et rouge ; souvent des croix ; mates.
- 4° Sidi Aïch : fond blanc, décor noir ou noir et rouge cramoisi ; mates.

*Département d'Alger.*

- 5° Fort National : fond jaune, décor noir ; vernies.
- 6° El Adjiba : fond jaune, décor rouge ou noir et rouge ; vernies.
- 7° Palestro : fond blanc, rosé ou rouge ; décor cramoisi ; pastilles noires ; vernis très brillant, translucide.
- 8° Tablat : fond jaune ou rosé ; décor rouge et noir ; vernies.
- 9° Miliana : fond blanc ; décor noir et rouge ; la plupart mates, quelques-unes très brillantes (verniss translucide ?)
- 10° Beni Menacer (Cherchell) : fond jaune quand elles sont vernies ; fond blanc quand elles ne sont pas vernies ; décor noir ou noir et rouge.

*Département d'Oran.*

- 11° Zemmora : fond jaune ; décor noir et rouge ; vernies.
- 12° Beni Msirda : non vernies, fond blanc ; vernies, fond jaune ; décor noir et rouge.

A ne s'en tenir qu'aux séries d'Alger, on conclurait : 1° qu'il n'y a pas de poteries kabyles brunes ornées d'un décor ; or, il y en a beaucoup ; elles se font un peu partout et le décor est en brun plus clair, ou en rouge très atténué, ou en jaune rougeâtre et il représente en général une large croix, ou bien un carré avec des prolongements divers.

2° Qu'il n'y a pas de poteries à fond rouge, soit non ornées, soit ornées. Wilkin et Mac Iver en ont cependant étudié diverses variétés ; il y en a de meilleures chez les Beni Yenni.

3° Qu'il n'y a pas de poterie blanche qui serait brillante sans être vernie. Ici encore, Mac Iver avait signalé l'existence de poteries de ce genre ; j'en ai trouvé toute une série inédite à Toudja ; et une fois averti on peut retrouver des traces de polissage savonneux, par endroits, sur des pièces du Musée d'Alger en majeure partie mates. Ce qui prouve que le collecteur de ces pièces n'avait aucune idée des problèmes d'archéologie et d'ethnographie qui se posaient à ce propos.

4° Que c'est le vernis qui rend jaune le fond blanc. Mais ceci serait une erreur, car sur certaines poteries kabyles on trouve un vernis translucide ; sur d'autres, comme sur un plat creux de Bougie (de provenance inconnue), il y a un vernis qui modifie très peu la teinte blanc rosâtre de l'engobe ; et enfin, le vernis jaune de la région de Fort National est intentionnellement jaune, le plus jaune possible même et diffère du jaune des poteries tunisiennes anciennes et du jaune des poteries marocaines (fig. 6).

*La poterie commune.* — Il convient, avant de décrire la manufacture des poteries kabyles, de définir leur valeur économique et de spécifier que les poteries étudiées sont bien des « poteries communes », mais non pas des « poteries de luxe »<sup>1</sup> quand bien même l'élégance de leurs formes et la richesse de leur décoration nous peuvent sembler d'une qualité esthétiquement supérieure. Ces deux termes ne sont à employer qu'avec circonspection. Trop souvent on tend à les identifier, l'un à celui de « poterie non ornée ou sans décor », l'autre à celui de « poterie décorée ou ornementée », de préférence peinte. Cette iden-

1. Dans tout ce qui va suivre, je fais complètement abstraction des poteries des Beni Aïssi et des Beni Douala ; les catégories destinées aux Européens ne sont pas utilisées comme poterie ménagère dans ces tribus, sauf parfois les grandes cruches à eau. La situation est donc dans ce cas, particulière, sinon anormale.

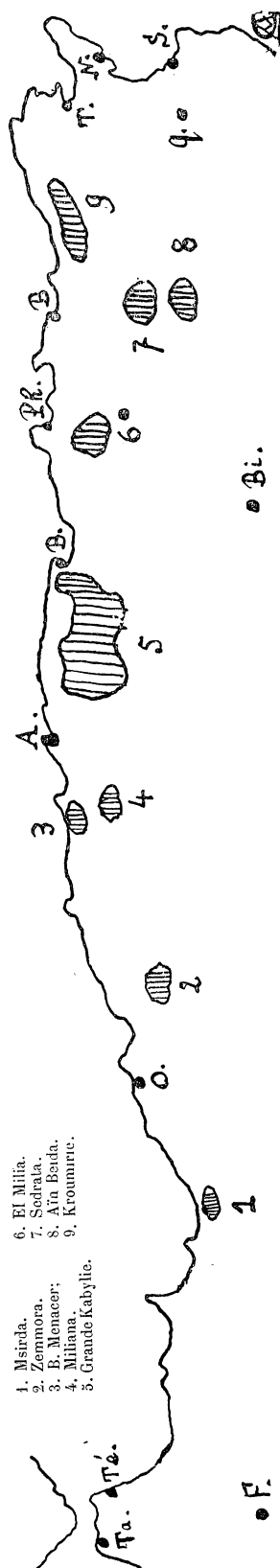


Fig. 6. — Essai d'une carte de la répartition dans l'Afrique du Nord des poteries faites à la main et peintes d'un décor rectilinéaire.

tification, qui ne saurait être admise pour la poterie populaire de la Savoie, ne saurait l'être davantage pour les poteries peintes de l'Afrique du Nord. Ni le caractère de la clientèle, ni celui des fabricants n'est autre : ce qui diffère c'est la forme et l'usage, mais pas d'une manière absolue. Enfin le prix ne varie pas d'un sou — et pour tous les Kabyles, j'en ai fait maintes fois l'expérience, toute poterie n'est plus, dès qu'elle est usagée, qu'un objet dénué de toute valeur ; qu'elle ait été peinte ou non, cela n'y fait rien. D'où les difficultés qu'on éprouve à se procurer des poteries tant soit peu vieilles : on refuse de les vendre parce que sans valeur, on n'ose vous les donner par respect humain.

Il faut bien spécifier que la production locale de ces poteries peintes n'est pas un phénomène singulier. Elles ne sont pas des œuvres d'exception dont on ornerait sa demeure, qu'on réserverait à des usages spéciaux, dont on prendrait un soin particulier. Leur prix d'achat est sans doute trop bas, quelques sous. Et surtout, il y a des siècles que cette production se perpétue : nul n'attache de valeur aux objets auxquels il est habitué dès l'enfance, qu'il a vu faire autour de soi et qui, en somme, identiques toujours, se remplacent aisément. Ainsi l'idée de rareté n'intervient pas. Elle n'est pas apparue même aux Beni Ourliss, bien qu'une seule et unique femme, sur 20,000 adultes que compte la tribu, en ait été et en soit encore le producteur et le créateur.

Les poteries de cette femme ne sont pas plus estimées que celles des poteries qui se font à Tifra, Ikhalidjine, etc., poteries brunes non ornées. Elles le seraient peut-être moins, parce que les poteries brunes sont plus volumineuses, plus longues à faire, plus lourdes et plus chères. En sorte que si l'on voulait une échelle d'évaluations, il faudrait précisément la baser sur des appréciations inverses des nôtres, c'est-à-dire par abstraction totale de la valeur esthétique.

Voici, dans le même sens, une preuve tirée d'un autre ordre de faits. La poterie peinte est fabriquée par des potières au fur et à mesure des commandes. Chaque mère de famille dit à la potière qu'il lui faut des amphores, des cruches, des vases, des pots à lait, des tasses, etc., en telle quantité et de telle forme. Quand il est parvenu, des divers villages, un nombre suffisant de commandes à la potière, elle les exécute à la suite, cuit sa fournée et les acheteuses se rendent à l'endroit de la cuisson pour prendre livraison du produit. Parfois, et ceci seulement là où le mouvement moderne des étrangers a déformé le système primitif, la potière fera quelques pots en plus qu'elle écoulera « en ville », les y portant en personne, ou les faisant porter par un parent ou quelque vieille femme qui a affaire au marché hebdomadaire voisin.

*Le commerce des poteries.* — Il arrive aussi que l'on a besoin d'argent dans une maison, et dans ce cas, quelqu'un se charge de porter au marché des objets vendables : tapis à moitié usé, mais encore utilisable, et aussi des poteries neuves, pour les villages éloignés qui n'ont pas de poterie. Ainsi quelques amphores neuves de Taourirt Amokran furent vendues, en ma présence au marché de Fort National, non pas par l'une des potières, mais par une femme du village qui avait fait à la potière une commande supérieure à ses propres besoins domestiques afin de « faire de l'argent ».

Par contre, quand je me réservai à Aït Daoud la propriété de poteries qu'on devait cuire dès la première heure du lendemain et que j'en débattis le prix, la potière me dit que, comme je m'emparais de la commande de diverses voisines, elle allait être obligée de refaire bientôt une autre fournée de remplacement, ce dont elle profiterait pour me faire, pour moi tout spécialement, des poteries « plus

PLANCHE I.





PLANCHE II.







PLANCHE III.





## EXPLICATION DES PLANCHES I A III

### PLANCHE I.

A; manière de porter les grandes cruches à eau à quatre ou à deux anses; les femmes s'entourent la taille d'une épaisse ceinture appelée *agous*, sur laquelle elles mettent encore un chiffon roulé en tampon; photo. coll. Idéal, Alger.

A) et B), pot à eau des Beni Yenni, à engobe rouge et décor noir; forme spéciale à la région, sinon à la tribu.

C), pot à eau de Taourirt Amokran présentant le même renflement, en biseau, au col que les pots Beni Yenni; mais le décor et l'engobe blanc empêchent d'y voir une importation.

D), petit pot à eau des Beni Yenni; je l'ai vu servir aussi de théière; engobe rouge, décor noir.

E), G), H), J), pots à eau de Taourirt Amokran; terre rougeâtre, engobe rouge, décor noir et blanc.

F), grande cruche à eau de Taourirt Amokran, rouge, noir et blanc; on peut à la rigueur la mettre debout, mais le mieux est de l'accoter dans un coin; les grandes cruches Beni Yenni ont le fond arrondi et doivent toujours être appuyées; par contre, les grandes cruches à quatre anses, comme on en voit une en A, sont très larges de base. Ces variations méritent une enquête comparée.

I), tasse de forme courante, Taourirt Amokran.

K), plat en terre brune, lissé au galet, sans engobe, orné d'un large filet rouge circulaire le cercle, les trois demi-cercles et les points sont d'un rouge vif, également lissés au galet plat; acquis à Fort National, on me l'a affirmé originaire de Takka; pourtant d'autres plats venant de Takka et que j'ai vus au marché de Fort National étaient bruns avec un filet circulaire brun sombre.

L), plat ancien des Beni Aïssi ou des Beni Douala; on remarquera les aspérités du pied et du pourtour du plateau.

M), cruche à eau des Fenaïa, région de Sidi Aïch; terre brun rougeâtre; forme courante à Hissarlik, villes II à V; ce type se fait en grandes quantités et a cours, je crois, dans toute la vallée de la Soummam, qui se termine à Bougie.

P), Q), R), jouets (?) représentant des tortues; terre rougeâtre très friable, engobe blanc, décor rouge très vif, presque cramoisi; fabrication (paraît-il) courante à Palestro, Bouïra et Dra el Mizan; mais je n'ai pu contrôler; le dessus est couvert d'un vernis résineux translucide.

Toutes les autres poteries de la planche sont sans vernis, sauf le plat L qui a été enduit d'un vernis résineux jaunâtre, lequel s'est écaillé par places et laisse reparaitre le blanc mat primitif. Les plats O et N sont de provenance inconnue.

### PLANCHE II.

A) et C), chameaux des Beni Aïssi ou des Beni Douala: A), comme ornement ou curiosité pour Européens; c), pour servir de bougeoir; on trouve de ces sortes d'objets dans l'Égypte protohistorique et des poteries de forme animales diverses dans les îles de la mer Egée et à Chypre; il n'y a donc pas lieu d'y voir des inventions modernes nées sous l'influence des Européens.

B), vase à eau ou à lait, mêmes tribus.

D), D'), F), F'), coupes à fruits, mêmes tribus.

E), G), H), plats à couscouss ; l'anse n'est pas due à l'influence européenne mais permet d'accrocher ces plats aux poutres de la maison, les Kabyles n'ayant ni armoires, ni buffets ; mêmes tribus.

M), plat creux, sorte d'assiette à soupe ; mêmes tribus.

I), tasse de forme courante, très épaisse, servant plutôt à mettre de l'huile ou de l'eau qu'à boire.

J), petit pot à eau ; mêmes tribus ; type Kabyle courant.

K), L), petites cruches servant aux fillettes à aller chercher de l'eau à la source ; objets de type commercial ordinaire, qui s'exportent un peu partout dans les villes d'Algérie pour la vente aux étrangers. Mêmes tribus.

N), pot avec son couvercle ; à noter les quatre côtes et le fait que le couvercle se met à plat, ce qui apparente ce pot à certaines poteries égéennes d'une part, et à des poteries à couvercle ibériques de l'autre ; cf. Pierre Paris, *Essai*, t. II, pp. 14-15 ; mêmes tribus.

Toutes ces poteries sont en terre rougeâtre recouvertes d'un engobe rouge sur lequel mord une couche blanche ; le décor est noir, rouge, ou blanc ; ce blanc est jauni par un verni résineux plus ou moins coloré, qui va du jaune canari au jaune pâle.

### PLANCHE III.

A), B), C), petits pots à eau, à anse ; Toudja ; terre rougeâtre, couche épaisse d'engobe blanc lissé au galet, décor noir et rouge ; B) est neuf, A) et C) ont servi longtemps, comme en témoigne la couche de résine rougeâtre qui tapisse le fond et le bas ; de la résine a été mise aussi aux points d'insertion de l'anse pour donner plus de solidité, et à divers endroits où il y avait des trous ou des fuites.

D), petit pot à eau, même provenance et fabrication, à goulot droit.

E), petit vase ou écuelle ; à remarquer l'ornement en relief dentelé, et le mode d'insertion de l'anse de même que sur

F) et F'), vase à conserver les graines ; neuf mais cassé ; tous deux ont été faits à Toudja ; mêmes décor et fabrication.

G), G'), vase à lait à large goulot, bien poli à l'intérieur ; mêmes provenance, décor et fabrication.

H), H'), deux pots à eau différents, à goulot droit, de Aït Daoud, (tribu des Beni Ourliiss, commune de Sidi Aïch ; terre rougeâtre, engobe blanc non poli, mais mat, assez mince ; décor noir.

I), I'), petit pot à eau ; mêmes décor, fabrication et origine.

J), J'), vase à conserver des graines ou des liquides, avec un rebord intérieur ; mais la potière m'a dit qu'elle ne faisait pas de couvercle ; mêmes localité, décor et fabrication.

L), L'), vase à lait à deux anses et à large goulot ; Aït Daoud.

M), M'), petit pot à huile ou à eau ; Aït Daoud.

K), grand plat pour servir le couscouss ; Aït Daoud.

Toutes ces poteries sont très peu cuites et très fragiles ; mais il paraît que d'y mettre de l'eau et de la faire bouillir sur un feu doux consolide la poterie par une sorte de seconde cuisson ; les taches jaunes sont obtenues par application d'un morceau de bois résineux sur la poterie encore chaude, après la cuisson ; elles sont à la fois ornementales et utilitaires, en ce qu'elles servent à boucher de petits trous et à cacher des défauts.

N) et O), petits-vases jouets de Bouira, Palestro ou Dra el Mizân, à engobe blanc et décor en damier cramoisi recouverts d'un verni résineux translucide.

belles ». Ce qui signifiait aussi que je devais payer plus cher, à cause du « dérangement ».

Sauf exceptions sporadiques ou occasionnelles, la poterie peinte n'est pas objet de commerce. Au contraire, la poterie brune, non ornementée, est non seulement l'objet d'un commerce local, mais encore celui d'un commerce d'exportation. Celle des Beni Ourliiss, par exemple, est faite par les potières en quantités indéterminées et non pas d'après des commandes individuelles. Les gens qui vivent dans le village ou dans des villages rapprochés viennent s'approvisionner chez ces potières, qui ont toujours un certain nombre de modèles en magasin, si je puis dire, ou plutôt « en cour ». Les habitants des villages éloignés viennent en chercher au marché. Et quant aux villages plus éloignés encore (Toudja, Kebousch, Azazga même), ce sont des colporteurs qui vont subvenir à leurs besoins : on rencontre souvent sur la route des bourriquots ainsi chargés de poteries brunes.

Il y a donc ici tendance à l'industrialisation. *Et c'est pourquoi l'homme intervient.* Il laisse à sa femme, à sa mère, à sa fille, à sa parente, le soin de la fabrication. Mais il prend en mains celui de l'écoulement étendu et régulier. C'est lui qui encaisse. Ce système de répartition touche presque à la limite du domaine où règne la fabrication industrielle de la poterie ménagère au moyen du tour, avec formation d'une catégorie autonome d'intermédiaires pour la vente (Djerba, Tetouan, etc.). Le stade suivant, c'est l'industrialisation proprement moderne, qui se rencontre à Nabeul.

Et comme la fabrication et la vente de cette poterie brune appartiennent à un stade économiquement plus évolué que celui de la poterie peinte — sauf, encore une fois, dans le cas des poteries peintes des Beni Aïssi et des Beni Douala —, on conçoit que les indigènes accordent plus de « valeur » à la première catégorie qu'à la seconde. Ainsi s'explique ce renversement d'évaluation dont je parlais tout à l'heure.

En soi, déjà, ce mécanisme de production est fort intéressant, dans ses nuances locales. Car il n'échappera pas que les conditions Kabyles peuvent jeter une vive lumière sur les conditions analogues de la production céramique dans l'Europe du moyen âge et de l'époque protohistorique. Mais ce sur quoi je tiens surtout à insister ici, c'est sur leur portée « archéologique classique ».

Tant qu'on en est réduit, pour reconstituer l'antiquité, à ne considérer que les seuls produits de l'activité humaine, qu'ils soient de bois, de pierre, de terre ou de verre il n'importe, on ne peut qu'établir des classements d'après les formes et les techniques considérées en quelque sorte abstraitement. Mais l'ethnographie adjoint à ces éléments d'appréciation un autre élément qui ne se peut pas reconstituer par induction : le facteur économique agissant en tant que force « vivante ». Il est excellent de reporter sur carte la localisation des ateliers de poteries peintes : mais cette localisation demeure incompréhensible si on ne fait entrer en ligne de compte le fait que ces poteries peintes, étant des objets de moindre valeur selon l'opinion publique et ne pouvant être objets de commerce, n'ont pas assez intéressé les vrais facteurs du progrès, les hommes (non les femmes), pour que la diffusion de cette technique fût désirée.

*L'évaluation des poteries.* — Il faut, pour apprécier la valeur de l'argument, nous reporter à trente ou quarante ans en arrière, alors qu'il n'y avait ni chemin de fer, ni touristes, et mieux encore, avant même l'action des officiers et soldats français amateurs de « curiosités ». A ce moment, la poterie peinte était plus méprisée encore que maintenant : mais la poterie brune était plus recherchée, puisqu'il n'y avait pas d'importation régulière de vaisselle espagnole, provençale, italienne, de

terrines jaunes, de faïences à couverte verte, ni, à plus forte raison, de plateaux de zinc, de bidons à benzine ou à pétrole <sup>1</sup>, etc.

En ce temps, les Kabyles étaient uniquement réduits à leur production indigène et le commerce, faute d'argent monnayé en quantité comparable à celle d'aujourd'hui, était commerce d'échange. La preuve en est que même encore maintenant, quand il s'agit de jarres, d'amphores, etc. peintes, la potière n'évalue pas en « sous » mais en « grains » (Taourirt, Ait Larba, Toudja, Ait Daoud), ce qui n'a pas laissé de compliquer mes propres évaluations en cas de marchandage.

Cette évaluation des poteries en nature (surtout en orge mais aussi en blé, parfois en figues ; on m'a même dit en laine !) appartient à une période de civilisation aussi rudimentaire <sup>2</sup> que la technique de fabrication et de décor de ces poteries mêmes. Cette évaluation n'est pas transposable : car l'orge a une valeur de..... dans une région et en a une autre à 30 ou 50 kilomètres plus loin. La variation, même petite, est conditionnée par des circonstances inéluctables. Par suite ce système de commerce en nature s'oppose, avec la force d'une constante, aux exportations de poteries ménagères au-delà d'un certain rayon.

Cette constante est par suite à considérer comme l'un des facteurs de la fixation de chaque type ornemental dans une région déterminée. Et si l'on considère que Palestro, Dra el Mizân, Sidi Aïch et Toudja, dont les poteries se ressemblent, sont, situées sur un tout autre versant (celui de la Soummam) que Fort National, Azazga (versant du Sebaou), dont elles sont séparées par la crête du Djurdjura, on aperçoit une concordance parfaite entre la condition économique indiquée et la condition géographique, laquelle est, elle aussi, une constante avec action fixatrice et se répercute sur le décor.

Ainsi s'expliquent, je crois, les divergences frappantes dans le détail de la technique et celui de l'ornementation d'un centre de production à l'autre ; les identités fondamentales, l'identité tendancielle, si je puis dire, s'expliquant par la communauté d'origine. Il sera bien difficile, je le crains, de discerner à quel moment ces divergences se sont produites. Peut-être même existaient-elles dès l'introduction de ce type d'ornementation céramique en Kabylie. Seules des enquêtes locales très précises, des fouilles même, et une comparaison méthodique de tous les faits découverts permettront de tenter des explications approximatives.

En tout cas, la primitivité de ces poteries peintes kabyles s'affirme. Elles sont de la « poterie commune » au sens le plus strict, le plus absolu du terme, ce qui ne veut pas dire que, tout à fait aux débuts, elles n'aient pas été de la « poterie de luxe » dans leur pays d'origine. Comme le dit fort bien René Dussaud, « il est certain qu'un type céramique tombé en défaveur se perpétue longtemps dans la poterie commune » <sup>3</sup>. Elles étaient déjà déchues de ce rang lorsque, d'une manière ou d'une autre, leur fabrication s'implanta dans l'Afrique du Nord.

C'est pourquoi elles n'eurent pas accès dans les villes, soit de l'intérieur, soit du littoral. Et c'est pourquoi enfin, l'étonnement, ou l'attitude sceptique des archéologues algériens qui ont fouillé les centres urbains sans y trouver de poterie peinte du type kabyle n'ont aucune raison d'être. C'est le contraire qui serait stupéfiant, puisque, comme il sera dit plus loin, ces poteries peintes se faisaient déjà dans une, sinon dans plusieurs régions de l'Afrique du Nord côtière avant même la fondation par les Phéniciens historiques des havres et des cités. On ne vendait pas plus

1. Ils ont remplacé les grandes cruches à eau à Tizi-Ouzou.

2. Pour d'autres cas d'évaluation des poteries en nature, voir Fr. Stuhlmann, *Handwerk und Industrie in Afrika*, 1910, pp. 26-27.

3. R. Dussaud, *Les Civilisations préhelléniques*, Paris, 1910, p. 144.

de poteries kabyles dans ces entrepôts qu'on n'en vend aujourd'hui aux marchés de Bougie, de Collo, d'Alger ou d'Oran : c'était de la matière trop vile, du produit de « rustre ».

*La localisation des ateliers de poteries.* — Les listes de localités où se fait, en Algérie, de la poterie ornée ou non données par Violard et Marius Vachon étant fort incomplètes, il me semblait que la carte géologique dressée par M. Ficheur renseignerait sur les gisements de terres argileuses et par suite permettrait des éliminations. Cette carte est malheureusement inutilisable, comme pas assez détaillée.

D'ailleurs le problème n'est pas d'une solution aisée. On croirait, de prime abord, qu'il ne se formule que par deux propositions connexes : a) il n'y a pas de poteries là où il n'y a pas d'argile ; b) il n'y a pas nécessairement des poteries partout où il y a de l'argile. Or dans la réalité, le lien entre le gisement et l'atelier est beaucoup plus lâche. On va fort bien chercher l'argile à cinq ou six kilomètres s'il n'y en a pas, donc parfois de l'autre côté d'une rivière, d'une montagne, ou même sur le territoire d'une autre tribu. D'autre part, de grands gisements d'argile excellente restent inutilisés ; plutôt que de se faire potières, les femmes voisines de ce gisement feront des lieues — des lieues kabyles ! — pour commander une amphore ou trois gargoulettes à une potière spécialisée.

Bien que des faits identiques aient été relevés ailleurs <sup>1</sup>, on n'en est pas moins surpris de voir se dérober un argument qui semblait excellent pour expliquer la localisation des divers ateliers. Il me semble que pourtant cette répartition doit obéir à des règles particulières : dans certains endroits, les ateliers sont très nombreux, trois ou quatre par village et dans presque chaque village de la tribu (région de Fort National). Ailleurs, il y a cinq ou six ateliers à peine pour une population de 20,000 adultes (Beni Ourliiss de Sidi Aïch). Le plus que je puisse faire, c'est de signaler ces anomalies apparentes. Elles se présentent également pour l'emploi des dégraissants : ici, on se procure à grand'peine du sable feldspathique, qu'ailleurs les potières dédaignent alors qu'elles l'ont sous la main en abondance. Très certainement, il entre en jeu, dans tous ces cas, des règles traditionnelles dont la découverte pourrait aider à serrer de plus près le problème des origines de la poterie kabyle.

*Les divers procédés du façonnage à la main.* — Le premier caractère des poteries kabyles, comme de celles de l'Aurès et de la Khroumirie, c'est d'être faites à la main. L'opération comprend plusieurs stades : le façonnage ou modelage, le polissage et le lissage. Puis nous aurons à étudier la technique du revêtement au moyen d'une couche d'argile plus fine (engobe) et enfin celle de l'ornementation.

Il ne sera pas parlé ici des diverses qualités d'argile au point de vue chimique et industriel, attendu que c'est précisément la question qui a été le mieux étudiée jusqu'ici, notamment par M. Violard. Mais on insistera sur les divers modes de support, non seulement parce qu'il y a lieu de mettre à l'épreuve les théories sur l'origine du tour, mais aussi parce que c'est là un phénomène important, de nature à faire comprendre la fixité technologique et ornementale des poteries peintes de l'Afrique du Nord : ce qui fournira un bon argument par la suite, lors de la discussion sur le lieu et la date d'origine de ces poteries.

Je crois bien qu'il existe au moins neuf manières de faire de la poterie à la main :

I. — On prend une motte d'argile de la quantité nécessaire et suffisante pour

1. Cf. pour l'Amérique du Sud, K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens*, 2<sup>e</sup> éd. Berlin, 1898, pp. 207-208 ; pour les Philippines, A. E. Jenks, *The Bontoc Igorrot*, Manila, 1908, p. 147.



faire le vase, pot, plat, etc., et on la modèle avec les deux mains sans la poser sur quoi que ce soit. Ce procédé a été rencontré au Japon, pour la fabrication des vases à offrandes shintoïstes <sup>1</sup>, au Congo <sup>2</sup> et chez certaines tribus de la région du Rio Madre de Dios dans l'Amérique du Sud <sup>3</sup>.

II. — On place la motte d'argile nécessaire et suffisante sur un objet plat (pierre, tesson, etc.) et on donne peu à peu la forme désirée en amincissant le fond et en remontant les côtés à la main. Ce procédé est en usage chez les Wangoni, Wayao, etc. de l'Afrique Orientale Allemande <sup>4</sup>, au Congo belge (haut Lualaba, et sporadiquement dans le Kasai, le Kimugo, l'Oubanghi, le bas et moyen Congo, etc) <sup>5</sup>, et dans la Haute-Égypte, région d'Assuân <sup>6</sup>.

III. — On prend la motte d'argile nécessaire et suffisante, on la creuse un peu et on amincit les parois, pour les faire monter, à l'aide d'une sorte de battoir. Cette technique a été rencontrée dans l'Inde <sup>7</sup>, chez les Malais de Perak <sup>8</sup>, en Nouvelle-Guinée <sup>9</sup>, aux îles Shortland <sup>10</sup> et chez les Hausa de la Nigérie septentrionale <sup>11</sup>.

Ce document constitue peut-être un élément de plus en faveur de la théorie de Frobenius, Ankermann, Græbner, etc. qui est qu'une certaine civilisation de l'Afrique Occidentale est d'origine océanienne d'où sa dénomination, mauvaise d'ailleurs, de civilisation malayo-nigritienne. Il se pourrait que le lieu d'origine de ce procédé soit l'Inde et qu'il ait rayonné de là, à la fois vers l'Orient et vers l'Occident. De toutes manières, ce procédé est employé rarement.

IV. — On prend la motte d'argile nécessaire, on la modèle de la forme voulue, puis on évide l'intérieur à l'aide d'un instrument tranchant (coquille, couteau, etc.) ; enfin on lisse et aplanit les parois. Cette technique ne semble usitée que par les Andamanes <sup>12</sup>.

V. — *Le problème du moule.* — La nécessité de l'usage d'un moule, ou même de plusieurs moules de forme différente pour la fabrication de certaines grandes et belles poteries néolithiques et du Bronze avait été affirmée par M. Edelman et par M. Lehle ; ils furent combattus par Eduard Krause <sup>13</sup> et par L. Hopf <sup>14</sup>. M. Krause ne réussit pas à trouver de documents prouvant en toute certitude l'emploi de moules chez des demi-civilisés actuels. J'ignore si cette polémique a continué, ou si elle a recommencé. Mais la question est assez intéressante pour les archéologues pour que je cite ici quelques documents décisifs.

« Chez les Hausa de la Nigérie septentrionale (ils ignorent le tour à potier), l'ar-

1. H. von Siebold, *Notes on Japan, Archaeology*, p. 40, d'après *Zeitschrift für Ethnologie, Verhandl.* 1902, p. 410.

2. *Notes Analyt. sur les coll. Ethnogr. du Congo*, t. III. Les industries indigènes, fasc. I. *La Céramique*, Bruxelles 1907, p. 37.

3. Eric Boman, *Antiquités de la région Andine de la République Argentine*, etc. (Mission Créqui-Montfort), Paris, 1908, p. 482.

4. Weule, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutschostafrikas*, Berlin 1908, p. 47 et pl. 15 fig. 1 à 8.

5. *Notes Analytiques*, etc. loc. cit., p. 37-38.

6. D. R. Mac Iver, *The manufacture of Pottery in Upper Egypt*, J. A. I., 1905, p. 21-22.

7. Brongniart, *Arts céramiques*.

8. L. Wray, *The Malayan pottery of Perak*, J. A. I., 1903, p. 27 et pl. I, fig. 2.

9. O. Finsch, *Z. f. E.*, Verh. t. XIV, p. 575 ; *Samoafahrten*, p. 82.

10. G. Brown, *Melanesians and Polynesians*, Londres, 1910, p. 205.

11. A. J. N. Tremearne, *Pottery in Northern Nigeria*, Man, 1910, n° 57.

12. Portman, d'après *Zeitschrift für Ethnologie*, t. XII, p. 410.

13. E. Krause, *Ueber die Herstellung vorgeschichtlicher Tongefässe* ; *Zeitschrift für Ethnologie, Verhandl.* 1902, p. 409-411 et 415 ; 1903, p. 318-319.

14. Ludwig Hopf, in *Blätter des Schwäbischen Alpenvereins*, 1902, col. 387.

gile ayant été bien malaxée et préparée, on l'aplatit en forme de galette de 12 pouces environ de diamètre et un pouce, ou davantage, d'épaisseur. On étend cette galette sur un pot renversé dont on lui fait épouser partiellement la forme avec la main et avec un battoir. On laisse sécher un peu, on polit et on met de côté, à l'ombre. Quatre heures plus tard, environ, on prend cette calotte, on l'arrondit du haut et on y ajoute des boudins pour former le col » <sup>1</sup>.

Les Bahima de la région de Stanley Pool « pétrissent une boulette d'argile qu'ils aplatissent en une plaque régulière et de l'épaisseur voulue. Cette plaque est alors appliquée sur une sorte de moule creux et méticuleusement tassée sur toute la surface de ce moule. En la faisant ensuite basculer avec précaution, on parvient à la détacher et à obtenir ainsi un fragment de poterie de forme arrondie. On confectionne ensuite successivement les autres sections, puis on les ajoute les unes aux autres en dissimulant très adroitement les soudures à l'aide de barbotine. On réussit ainsi à former des vases d'une régularité et d'un galbe parfaits. Dans le Bas-Congo... le moulage servirait principalement, sinon exclusivement, à former le col des gargoulettes élancées » <sup>2</sup>.

Traversons l'Afrique : en Nubie, et plus précisément à Assiout, Randall Mac Iver a rencontré un « deplorably scientific potter » qui « utilisait des moules pleins de bois dur ou d'argile cuite sur lesquels il moulait les diverses parties » de ses poteries <sup>3</sup>.

Enfin, à l'autre bout du monde, au Pérou, les potiers de Pima « moulent le fond de leurs vases sur une pierre de la forme qu'ils veulent donner aux poteries, seulement le bord était ajouté après » <sup>4</sup> c'est-à-dire que dans ce procédé, la fabrication ne peut avoir lieu d'une manière continue, mais par rectifications et ajouts de fragments. Chez les Naga de l'Assam par contre, je trouve un autre système de moulage, qui consiste à couper dans un bloc de terre glaise, au moyen d'une grosse tige de bambou, un cylindre plein qu'ensuite on modèle suivant la forme voulue <sup>5</sup>.

Il convient de signaler encore une autre sorte de moule qui sert dans l'Uellé à faire un vase creux percé d'un large trou au centre. On fait d'abord un gros bourrelet en fibres végétales, bien arrondi, qu'on entoure complètement, avec soin, d'une couche d'argile; au sommet on ménage une ouverture, à laquelle on fixe le col; et en bas, symétriquement, on fixe le pied. A la cuisson, le bourrelet se consume <sup>6</sup> et il reste un vase régulier dont la panse a la forme d'une couronne ou d'un anneau.

Il se peut donc fort bien que l'un ou l'autre de ces modèles de moule ait été en usage à l'époque préhistorique, et parmi eux, surtout des moules combustibles. Ainsi le moule en anneau ou en couronne dont je viens de parler a probablement été utilisé à Chypre et plus tard encore pour la confection des *Ringvasen* qui se rencontrent jusqu'à l'époque du Dipylon <sup>7</sup>.

*Poterie et vannerie.* — Ceci conduit à parler d'une application spéciale de l'argile qui aurait, suivant beaucoup de théoriciens, conduit à l'invention de la poterie. Je

1. A. J. N. Tremearne, *Pottery in Northern Nigeria*, Man, 1910, n° 57, p. 103 et fig. 1.

2. *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*, t. II, fasc. 1, La Céramique, Bruxelles, 1907, p. 36.

3. D. Randall Mac Iver, *The manufacture of pottery in Upper Egypt*, J. A. I., 1905, p. 24.

4. E. Boman, *Antiquités de la région andine*, etc., t. II, p. 482, citant H. Brüning, *Globus*, 1898, p. 239.

5. T. C. Hodson, *The Naga tribes of Manipur*, Londres, 1911, p. 48.

6. *Notes Analytiques*, etc., loc. cit., p. 37 et fig.

7. Voir pour la reproduction d'un vase chypriote de ce modèle, *Ohnefalsch-Richter, Zeitschr. f. Ethnol., Verh.*, 1899, p. 50, pl. IV, fig. 6.

fais allusion à la pratique, assez répandue, d'enduire d'une couche d'argile des paniers et d'autres objets de vannerie, afin de les rendre propres à contenir, et surtout à transporter aisément de l'eau prise à une rivière ou à une source éloignées.

« Le pot des Indiens du Brésil Central, dit Karl von den Steinen <sup>1</sup>, n'a rien à faire avec la cuisine et n'est qu'un remplacement de la courge. Les femmes allèrent d'abord chercher l'eau pour les besoins domestiques dans des courges. En cas de manque de courge elles faisaient exactement comme font encore tant de femmes demi-civilisées : elles les remplaçaient par des paniers revêtus d'argile. On enduit aussi d'argile les canots qui font eau ; on s'est même enduit d'argile le corps, et c'est là le début de la peinture corporelle. L'argile, on la transportait dans des paniers ; on fait encore ainsi au Brésil... Puis, ayant observé que l'argile séchée présentait une résistance suffisante, les femmes ont abandonné les contenants tressés. Elles mirent ces vases primitifs au soleil, ou sur le feu, et trouvèrent ainsi le moyen le meilleur marché pour faire des courges artificielles. Mais cette invention n'était possible que si la vie était sédentaire : la femme du chasseur nomade ne saurait avoir remplacé la courge par un pot lourd et fragile. Ce fut moins encore l'homme chasseur qui aurait pu inventer la poterie. La situation est exactement la même que pour les débuts de l'agriculture ». Je renvoie au texte intéressant de Karl von den Steinen pour la suite du raisonnement. Il est séduisant : mais je me demande pourquoi à tant de découvertes technologiques on veut toujours trouver un stade préalable.

Je pourrais tout aussi bien prétendre que l'invention de la poterie est due à cette observation que l'eau reste dans les creux si le terrain est argileux, creux naturels ou produits par le sabot des animaux. Il suffisait d'imiter ce phénomène naturel, si fréquent, pour inventer la tasse et le pot.

Mais le vrai problème n'est pas là : il réside dans les facteurs de la découverte de la cuisson, laquelle modifie l'état moléculaire et chimique de l'argile. Un pot d'argile ordinaire séchée au soleil n'est pas de la poterie proprement dite. Ce n'en est que le semblant. La vraie poterie exige l'épuration de la terre, l'addition d'un corps « dégraissant » et une cuisson déterminée tant comme chaleur que comme matière combustible. Aussi, en présence d'opérations si complexes, croirai-je préférable de ne pas chercher à établir une théorie évolutive simple, ni surtout rectiligne.

Si ce sont les femmes qui font la poterie, c'est sans doute qu'elles seules s'en servent, puisque c'est là une catégorie d'ustensiles domestiques : l'homme n'a pas besoin de pots. Par contre, pour toutes sortes d'activités, il a besoin d'objets tressés. Aussi le tressage et la vannerie sont-ils une industrie essentiellement masculine. Les exceptions locales, d'ordinaire explicables par des conditions externes particulières, n'infirmant pas la portée générale de cette remarque.

La théorie que la poterie vient d'une part de la gourde, de l'autre de récipients tressés (sacoques, paniers, etc.), a surtout été utilisée par les archéologues qui se sont occupés de l'ornementation et des formes. On trouvera par exemple chez Ohnefalsch Richter une jolie série de raisonnements, d'exemples et de figures : la ressemblance entre certaines poteries protohistoriques et les gourdes des pâtes actuels de Chypre est évidente <sup>2</sup>. On rencontre des faits du même ordre, aussi caractérisés, chez les Bushongo du Congo Belge <sup>3</sup>. Et connaissant ces faits, j'ai eu soin

1. K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin 1897, p. 208.

2. Ohnefalsch-Richter, *Neueres über die auf Cypem... angestellten Ausgrabungen*, Zeitschr. für Ethnologie, Verhandlungen, 1899, pp. 39-42 et p. 50, planche IV ; ibidem, 1891, pp. 34-44 pour les parallèles modernes.

3. *Annales du Musée du Congo*, série III, tome II, fasc. 1, Torday et Joyce, *Les Bushongo*, Bruxelles, 1911, p. 203, fig. 194, a et b. On notera les autres transpositions représentées sur la

de chercher en Kabylie des poteries en forme de courge, sans en trouver aucune. Mais cela ne prouve pas qu'il n'en existe pas.

Je n'ai pas trouvé davantage, je ne dis pas des sacoches ou des poches revêtues intérieurement d'argile, mais même des poteries portant un ornement qui rappellerait la vannerie ou la sparterie. J'ai fait remarquer pourtant à mes auditeurs que des poteries ainsi ornementées ont été rencontrées à l'Enfida, en Tunisie, et se font couramment chez les Somali <sup>1</sup>. Sur ce point encore une enquête plus étendue ferait peut-être retrouver des procédés qui présentent pour les archéologues, tant préhistoriens que classiques, une valeur de classification considérable.

Pourtant, si la plupart du temps les femmes kabyles portent les grandes cruches à eau sur leur dos en les tenant par une anse (Planche I à la fig. **A**) ou par deux anses (ce sont alors de gros pots à quatre anses), on en voit souvent qui tiennent la cruche par une corde d'alfa passée dans l'anse et par dessus l'épaule, et d'autres qui soutiennent leur cruche (peut-être plus fragile?) en introduisant la moitié inférieure dans un filet à larges mailles. Mais je n'ai vu nulle part de cruches ornementées d'un décor en réseau qui rappellerait directement ce filet.

VI. — On place un petit bloc d'argile sur un objet fixe ou mobile, on creuse un peu le fond et on élève les parois en y plaçant d'autres petits lambeaux d'argile qu'on amincit et étire avec les doigts. On a noté l'existence de cette technique dans toute la Syrie moderne <sup>2</sup> et chez les Araucans <sup>3</sup>.

VII. — On place un petit bloc d'argile sur un objet ad hoc, on fait le fond et on élève les parois en ajoutant successivement de courts boudins (colombins) d'argile soit courts, soit de la longueur de la circonférence du vase en train, au fur et à mesure des besoins; on les étire vers le haut avec les doigts, on égalise les parois, puis on aplatit légèrement le bord afin de donner une assise au colombin suivant.

Cette technique est celle des habitants de Chaura, îles Nicobar <sup>4</sup>, des Bontoc Igqrrrot des Philippines <sup>5</sup>, des Bangala du Haut Congo <sup>6</sup>, des Bantous du pays de Kiziba <sup>7</sup>, des Lengua du Paraguay <sup>8</sup>, des Indiens Puna, des Galibi, des Caraïbes, Arawak, Chiriguano, Malaco, etc., de l'Amérique du Sud <sup>9</sup>, des Ibo du Niger <sup>10</sup>, des tribus des pays de Bini et d'Oro dans la Nigérie méridionale <sup>11</sup>.

VIII. — Comme le précédent, mais on prépare un long boudin d'argile qu'on enroule en spirale jusqu'à la hauteur voulue, puis on égalise les parois. On a rencontré cette technique au Chili <sup>12</sup>, chez certains Indiens du Brésil <sup>13</sup>, dans l'île de

même fig. : une coupe en bois imitant un panier; un vase en bois imitant un pot; une boîte en bois imitant la vannerie. Malgré tout, je crois difficile de fonder une théorie génétique générale sur des faits de cet ordre, en somme sporadiques sinon anormaux.

1. Cf. A. Lissauer, *Archäologische und anthropologische Studien über die Kabylen*, Zeitschr. für Ethnol., 1908, p. 525.

2. Wetzstein dans Z. f. E., Verh., t. XIV, p. 464.

3. R. E. Latham, *Ethnology of the Araucans*, J. A. I., 1909, p. 339.

4. C. Boden Kloss, *In the Andamans and Nicobars*, Londres, 1903, p. 107.

5. A. E. Jenks, *The Bontoc Igorot*, Manila, 1905, p. 120.

6. J. H. Weeks, in J. A. I., 1909, p. 105; *Notes Analytiques*, etc., loc. cit., 1907, p. 40.

7. H. Rehsé, *Kiziba, Land und Leute*, Stuttgart, 1910, p. 82.

8. S. H. C. Hawtrey, *The Lengua Indians of the Paraguayan Chaco*, J. A. I., 1901, p. 285.

9. Eric Boman, loc. cit., t. II, p. 481-482.

10. John Parkinson, *Notes on the Asaba people of the Niger*, J. A. I., 1906, p. 321.

11. N. W. Thomas, *Pottery-making of the Edo-speaking peoples in Southern Nigeria*, Man, 1910, n° 53; du même, *Anthropological Report*, Londres, 1910, t. I, p. 22. L'auteur ne dit pas si la poterie est faite par des hommes ou par des femmes.

12. Philippi, in Z. f. E., t. V, p. 101.

13. Th. Koch-Grünberg, *Frauenarbeit bei den Indianern N. W. Brasiliens*, Mitt. Anthr. Ges.

Teste (Mélanésie) <sup>1</sup>, et chez un certain nombre de populations du Congo Belge <sup>2</sup>. A plusieurs reprises, des théoriciens ont dérivé cette technique de celle de la vannerie (fabrication des corbeilles à l'aide de bourrelets de fibres montés en spirale), tels Cushing, Holmes et l'anonyme, auteur de la monographie sur la Céramique au Congo. Je ne vois pas l'utilité de cette hypothèse. La technique n° 8 peut fort bien dériver directement de la technique n° 7, laquelle est facile à inventer directement. Donnez un morceau d'argile à un enfant, il le roulera sans doute en boule, mais plus aisément encore en forme de saucisson. Et rien ne prouve d'autre part que la fabrication des corbeilles soit « antérieure » à celle des poteries; la première est certes plus difficile que la seconde.

Ces huit procédés se classeraient ainsi : dans les trois premiers, on n'ajoute ni ne retranche rien à la motte d'argile primitive, dans le quatrième on en retranche la partie interne, dans les quatre derniers on ajoute à la motte primitive. Cependant l'un d'entre eux n'est pas nécessairement exclusif de l'autre. Chez les Haoussa de la Nigérie septentrionale on emploie pour les grandes cruches à eau le procédé n° VI et le procédé n° III, c'est-à-dire qu'on aplanit et lisse les boudins au battoir. Au Congo belge on fait beaucoup de poteries par ajout de fragments mais tel d'entre eux, par exemple la panse, sera fait au colombin alors que le col aura été travaillé à la main libre (procédé n° I) <sup>3</sup>. En règle très générale, chez toutes les populations, le col et le pied des vases se font à part et s'ajoutent, de même que l'anse, dont la technique de fabrication est identique à celle des ornements en relief.

Seules la VI<sup>e</sup> et la VII<sup>e</sup> techniques sont connues des potières Kabyles; encore la VI<sup>e</sup> est-elle de beaucoup la plus employée; c'est la seule que connaissent Wilkin et Mac Iver <sup>4</sup>; mais j'ai vu construire au colombin à Aït Larba et à Tifra. La VIII<sup>e</sup> technique (colombin en spirale) est, paraît-il, utilisée dans la manufacture des grandes jarres à grains appelées *akoufi*, mais pas partout. Bref le véritable procédé kabyle, c'est le VI<sup>e</sup>, par ajouts de lambeaux d'argile : or, on remarquera que c'est précisément le procédé employé en Syrie; l'est-il ailleurs (l'Amérique à part), je l'ignore; peut-être le connaît-on en Asie Mineure? Ceci n'est pas sans importance pour le débat sur les origines de la poterie kabyle.

*Dégraissant.* — La poterie d'un assez grand nombre de tribus algériennes présente, incorporées dans la pâte, des particules brillantes de diverse nature. Un dicton a cours au sujet des berbères du Nédromah. « Ils sont si riches qu'ils mettent de l'or même dans leurs cruches. » Celles-ci sont en effet parsemées de petits fragments d'un jaune d'or, sans doute des minerais de cuivre que ne dissocie pas la basse température de la cuisson. De même, on trouve à Sidi Aïch un grand nombre de plats à couscous qui brillent au soleil grâce aux innombrables particules de quartz qui sont, intentionnellement, mélangées à l'argile (fig. 7); ces poteries sont fabriquées, je crois, par les Fenaïa.

Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que cette addition de sables riches en feldspath, gneiss, quartz, granite, etc., provienne uniquement d'un souci esthétique. C'est là au contraire un procédé technique extrêmement répandu, quoi qu'en aient

Wien, 1908, p. 8 du tirage à part; du même, *Zwei Jahre unter den Indianern*, Berlin, 1910, p. 226 et 225 (fig. b). Indiens Guatos du Matto Grosso, Koslowsky, d'après Eric Boman, *Antiquités*, etc., loc. cit., p. 482.

1. O. Finsch, *Samoafahrten*, Leipzig, 1888, p. 281.

2. *Notes Analytiques*, etc. loc. cit., p. 38-40.

3. *Notes Analytiques*, etc., loc. cit., p. 40; pour un battoir en bois, voir p. 42, fig. 9.

4. *Libyan Notes*, p. 54.

pensé certains préhistoriens <sup>1</sup>. La plupart des demi-civilisés l'emploient et elle est courante, nécessaire même, dans la technique industrielle moderne. La matière qu'on ajoute ainsi à l'argile (c'est d'ordinaire du sable, mais parfois aussi de la

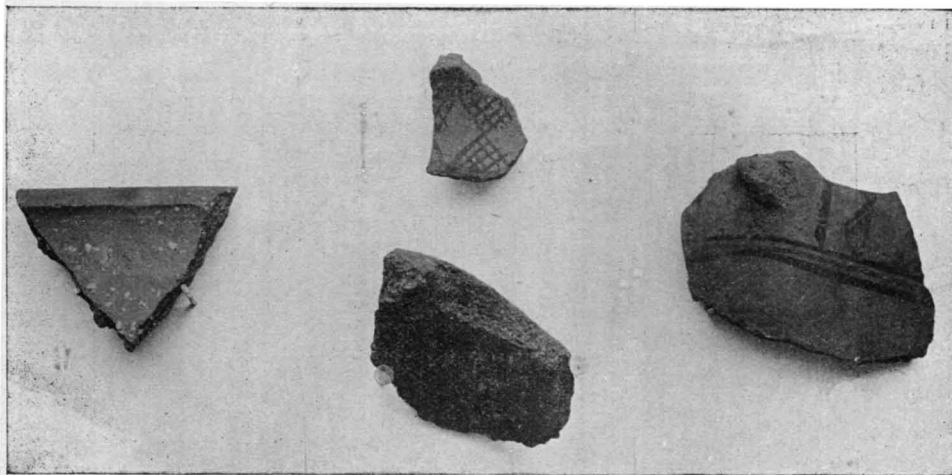


Fig. 7. — Tessons de poteries kabyles : à gauche, des Fenaïa ; à droite, de Toudja ; au milieu, en haut, de Taourirt Amokran ; en bas, poterie non décorée des Beni Ourliss, pour montrer l'effet de la cuisson.

paille, du silex pulvérisé, de l'argile cuite pulvérisée, etc.) est dite « dégraissant » et a partiellement pour objet d'assurer l'homogénéité de la masse, une meilleure résistance au feu et d'amoinrir les chances de casse et de fendillement. N'était que le procédé est connu de nombreux demi-civilisés, on aurait été porté à en considérer l'existence en Kabylie comme une survivance des techniques classiques, plus perfectionnées.

*Polissage et lissage.* — L'égalisation de la paroi extérieure est obtenue d'une manière à peu près identique chez toutes les populations qui font de la poterie à la main. Jamais en effet le mouvement de rotation qu'on peut, par un moyen ou un autre, imprimer à l'objet, n'est assez fort pour que la main puisse à elle seule rendre les flancs du vase ou de la coupe assez lisses. Pour la comparaison, il suffit de renvoyer à tous les documents cités ci-dessus.

En Kabylie, le procédé est uniforme : on lisse l'extérieur avec une palette de bois carrée ou rectangulaire, assez épaisse pour être bien tenue en main ; cette palette est appelée *ichamchob* à Taourirt Amokran et *afegrou* à Aït Larba (Beni Yenni). L'usure creuse peu à peu les bords de la palette, mais la potière s'arrange pour que ces concavités soient différentes : il lui suffit alors de forcer plus ou moins sur l'argile molle pour obtenir des courbes déterminées, d'un rayon plus ou moins long. La palette représentée (fig. 8, a) modèle d'un seul coup par sa grande face, creusée profond, une panse de cruche d'un galbe parfait.

Il me semble que c'est dans l'usage de ces palettes aux côtés plus ou moins creusés qu'on peut trouver une explication partielle de la grande régularité que présentent si souvent les poteries à la main : il ne paraît pas que cet argument technique ait été signalé et il mérite de l'être à cause des polémiques entre préhistoriens auxquelles j'ai fait allusion.

Pour lisser la paroi extérieure et lui donner plus de cohésion, on se sert d'un

1. Cf. Ed. Krause, Z. f. E, 1902, p. 422-426.

galet plat (fig 8, *b*, *c* et *d*) ramassé dans la rivière voisine et appelé *azemzi* dans toutes les localités, ce qui signifie simplement *caillou* [roulé]. C'est également le galet qui sert à lisser les parois internes, dont le grain doit être plus serré afin de moins laisser fuir les liquides. Il est à remarquer que l'opération du lissage interne est longue car la potière y met grand soin, au lieu que l'égalisation et le lissage externes sont faits beaucoup plus vite.

Ceci s'explique peut-être ainsi : que la paroi externe est souvent revêtue d'une

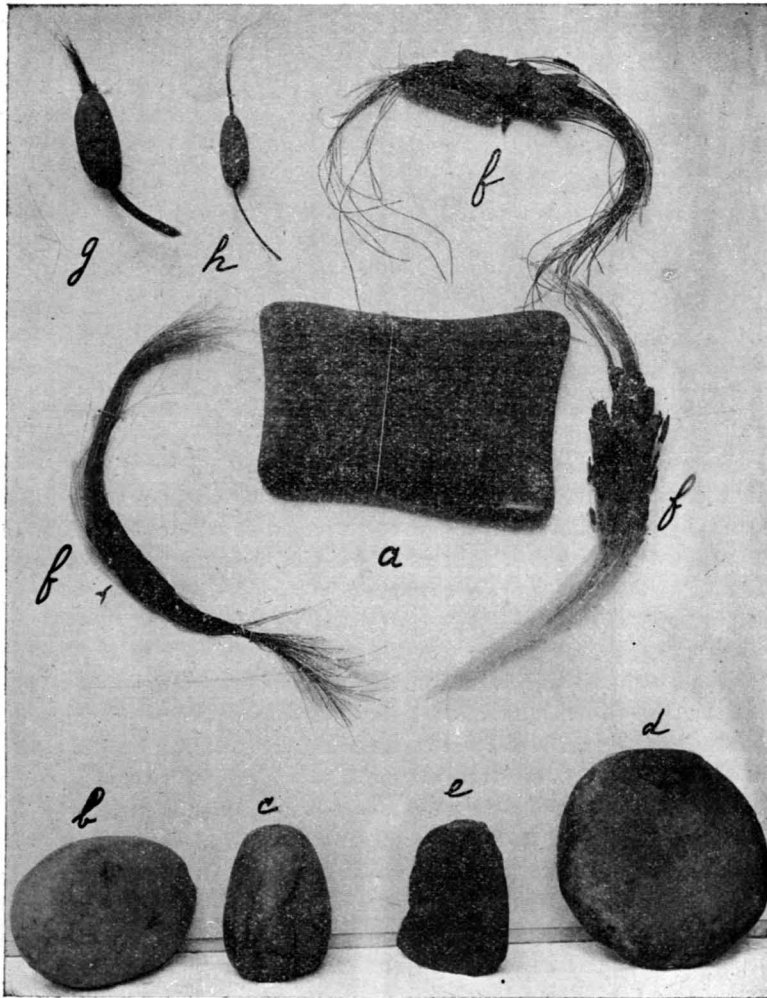


Fig. 8. — *a*) estèque en bois; *b*) estèque en pierre de Tifra; *c*) de Aït Lhassen (Beni-Yenni); *d*) de Taourirt Amokran; *e*) pierre à broyer les terres de couleur (rouge ou noire); *f*) aserat, prototypes de pinceaux; *g*, *h*) pinceaux.

couche d'argile plus fine délayée (barbotine) qui sera ensuite lissée à l'*azemzi* avec beaucoup de soin. Cela quand il s'agit de poteries destinées à recevoir un décor peint. S'il s'agit de poterie non décorée (rougeâtre ou brune), le lissage au caillou se fait avec soin dès le début, ainsi qu'on peut le voir aisément sur les grands plats à couscouss, qui sont tous plus ou moins brillants. On le voit aussi fort bien sur les poteries non décorées dont j'ai parlé, qui contiennent beaucoup de particules feldspathiques ou métalliques, attendu que le lissage soigné est dans ce cas plus nécessaire encore.

L'action prolongée de la pierre lisse sur l'argile est très caractérisée : elle lui donne un léger reflet et au toucher une qualité savonneuse qui persistent après la cuisson ou l'usage, mais qui disparaissent dans la terre ou sous l'action de la pluie. Ce détail doit fournir un moyen de distinguer des poteries récentes faites à la main d'autres identiques qui auraient été faites au tour mais n'auraient pas été cuites au four.

Toutes les terres ne prennent pas autant, sous l'action du galet, ce brillant et ce ton savonneux. C'est pourquoi il semble difficile de créer un classement des pièces en « polies » et « non polies ou mates ». Dans une même provision non encore cuite (Aït Daoud) ou cuite (Taourirt Amokran), j'ai constaté d'un objet à l'autre de grandes variations. Il suffit que la potière soit dérangée pendant l'opération du lissage, ou qu'elle soit pressée pour que la pièce en train soit moins bien polie que la précédente ou polie inégalement. Ainsi s'expliquent les anomalies qui étonnent lorsqu'on examine les poteries kabyles du Musée d'Alger. Les poteries que j'ai recueillies à Toudja sont cependant polies d'une manière bien spéciale, à laquelle je ne connais jusqu'ici rien de comparable dans l'Afrique du Nord. La cause doit en être à la terre blanche employée comme engobe.

L'engobe ne se met jamais avec « un très large pinceau », comme le croyait MacIver<sup>1</sup> ni en trempant l'objet dans un bain, mais seulement à la main. Les vieilles potières sont d'ailleurs très habiles : la couche est relativement égale et elles peuvent, quand elles s'en donnent la peine, éviter les bavures sur la face interne.

*La résine.* — Pour assurer l'imperméabilité aux jointures et au fond, ou pour éviter l'effritement d'une cassure, les femmes (non pas seulement les potières) enduisent l'endroit sensible de résine. Celle-ci cuit lorsqu'on met le vase ou la cruche sur le foyer. Ces adjonctions de résine n'ont aucune signification ornementale, pas plus que la couche de résine qui s'accumule sur le fond des vases par dégagement d'essences des bois divers employés à la cuisine (voir Pl. III, *a* et *c*).

Par contre, les Beni Aïssi et Beni Douala enduisent les pots encore chauds d'une résine qui prend aussitôt une teinte jaune ; ailleurs la résine employée reste plus blanche, parfois même translucide et presque incolore. Comme je n'ai vu appliquée cette technique dans aucune des localités visitées, je n'y insiste pas ; encore dois-je remarquer qu'elle n'est pas normalement en usage à Taourirt Amokran, quoi qu'en disent Wilkins et Mac Iver<sup>2</sup> auxquels sans doute une potière aura voulu confectionner une pièce de choix conforme au goût supposé des étrangers. Ce vernis me paraît d'invention très moderne.

Peut-être n'est-il que l'extension d'un procédé barbare qui est de règle à Aït Daoud et dans quelques autres localités : quand on retire les pots du foyer, on barbouille les espaces blancs avec un morceau de bois résineux ou bien on touche du bout de ce morceau de bois divers endroits du vase. On obtient ainsi des pastilles et des tâches jaunâtres irrégulières ; parfois la résine cuit trop et la tache est noir-jaune. Il se peut que ce procédé (qui n'est pas seulement ornemental mais qui sert aussi, à ce qu'on m'a dit, à boucher les petits trous et les petites fentes, à cacher les défauts et les éclats) était autrefois de règle chez les Beni Aïssi. Il aura suffi de généraliser l'application de résine et d'y procéder avec soin pour obtenir le procédé actuel du vernissage total après cuisson (voir Pl. III, *h* à *m*)

1. *On a rare kabyle pottery*, J. A. I., 1902, p. 246.

2. *Libyan Notes*, p. 55.



*Cuisson.* — Mes notes sur les divers procédés de cuisson sont insuffisantes : les mois de juin, juillet et août sont ceux où l'on cuit le moins. Il y a d'ailleurs un règlement qui interdit de cuire à ce moment à cause des dangers d'incendie. Pourtant, j'ai vu « défourner » (si je puis dire) à Taourirt Amokran. L'aire se trouve au bord même du chemin, au-dessus d'un talus ; les poteries n'y étaient pas mises en tas, comme dit Violard, mais rangées avec soin côte à côte, les grosses cruches au centre, les petites tasses dessus dans les creux et tout autour les petites cruches, les pots, etc., de dimensions moyennes. Les branchages avaient été mis dessus et quand j'arrivai les femmes étaient en train d'éloigner les morceaux de braise trop gros, laissant au vent le soin d'emporter les cendres brûlantes.

Il y avait là quatre vieilles potières. Je demandai à quoi chacune pouvait reconnaître son bien et on m'indiqua : 1° la différence des dessins, chaque potière possédant ses motifs complexes personnels ; 2° les larges traits parallèles, qui peuvent être en nombre variable (de un à cinq, guère davantage) ; 3° de petites entailles faites à l'ongle, au couteau, avec un bout de bois ou un clou à un endroit quelconque du vase, mais de manière à ne pas le détériorer, par exemple au bas de la panse mais jamais sur le fond.

Partout ailleurs on me répondit que chaque potière possédait sa collection personnelle de dessins et que cela suffisait, attendu qu'il est très rare que dans un même village il y ait plusieurs potières. Chacune cuit à son idée et sur un emplacement qui lui est propre.

A Tifra, Ikhaledjine, etc., où on fait de la poterie brune non ornementée, on cuit dans la cour de la maison, cour particulièrement grande d'ailleurs et qui sert aussi de magasin.

Une enquête plus étendue devrait porter sur les deux points suivants qui sont en relation avec les théories sur l'origine du four à potier : a) y a-t-il des localités où l'aire est entourée de grosses pierres ou de briques ? b) où elle est creusée dans le sol ? c) où l'on arrange au-dessus de la « fournée » un abri de branches ou quelque autre construction servant à concentrer la chaleur et à assurer l'égalité de la température ? d) où l'on cuit les pots un à un, en les tournant dans la flamme au bout d'une perche ?

*Le support.* — En règle générale, les potières kabyles construisent l'amphore, la cruche, la tasse sur un tesson à convexité peu accusée et de grandeur proportionnée à la base de l'objet à modeler.

Ceci permet, non seulement de mettre de côté sans danger le pot en partie achevé pour le laisser sécher avant d'ajouter d'autres masses d'argile, mais aussi de faire tourner à volonté le tout dans un sens ou dans l'autre. La potière ne touche pas au tesson, mais produit une pression sur le vase tout en le modelant.

Ce système a pour effet de rendre le fond des poteries plus ou moins convexe. Aussi les potières utilisent-elles parfois, non un tesson, mais un plat creux, avec ou sans rebords.

Quand il s'agit de grosses cruches forme marmite à deux ou quatre anses ou encore de plats à couscous, ce plat creux est remplacé par un plateau, lui aussi convexe à la partie inférieure et légèrement concave à la partie supérieure (fig. 9). Les plateaux que j'ai examinés à Tifra ont trois à quatre centimètres d'épaisseur sont faits probablement en terre blanche, peut-être en terre ordinaire recouverte et d'une engobe épaisse, et cuits. On y appelle ce plateau *l'qaleb*. La potière le fait tourner avec l'orteil du pied droit ; aussi la tranche n'est-elle pas lisse, mais munie d'aspérités. Il faudrait pouvoir déterminer l'aire de répartition de ce plateau.

Il ne semble pas que les Kabyles soient allés au-delà de ce troisième stade d'évolution. Il eût suffi de fixer le plateau sur un axe et de faire tourner le tout à la main, pour obtenir la *tournette* — ou de fixer l'axe, et au dessus un deuxième



Fig. 9. — Potière kabyle faisant tourner le qaleb avec son orteil ; photo. Achard, Fort-National.

plateau, tout en continuant à faire tourner celui du dessous avec le pied, pour avoir le *tour à potier*.

Pourquoi, chez les Kabyles, le progrès n'a-t-il pas eu lieu vers la tournette ou le tour? En d'autres termes, l'évolution du plateau sans axe au plateau avec axe est-elle possible chez une population donnée? Et le schéma d'évolution générale qui suppose cette possibilité est-il exact?

*Le problème du tour à potier.* — Ceci conduit à considérer de près les conditions dans lesquelles on emploie le tesson ou tout autre objet de même ordre (pierre, morceau de bois, plateau, etc.) et celles où l'on emploie le tour. On peut laisser la tournette de côté car elle est soit un aboutissement qui ne présente pas une valeur industrielle moderne, soit un chaînon de l'évolution du plateau au tour.

La poterie à la main est un « travail » uniquement réservé à la femme, non pas en Kabylie seulement, mais partout. C'est là un fait bien connu des ethnographes. Aux documents anciens je me contenterai donc d'en ajouter quelques-uns récents. La poterie se fait à la main et est le monopole exclusif des femmes dans toute l'Amérique du Sud <sup>1</sup> chez les Nicobarais de Chaura <sup>2</sup>, chez les Bontoc Igorrot des Philippines <sup>3</sup>, à Perak <sup>4</sup>, dans toute l'Afrique orientale allemande <sup>5</sup>, en Nu-

1. Koch-Grünberg, loc. cit., *Mitteil.* de Vienne, 1908, p. 7 du tir. à p. et *Zwei Jahre*, etc., t. II<sup>1</sup> p. 224; K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentralbrasilien*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin, 1897, p. 208 E. Boman, *Antiquités*, etc., t. II, p. 478, 481-482.

2. Boden Kloss, *In the Andamans*, p. 107.

3. A. E. Jenks, *The Bontoc Igorrot*, p. 115-118, avec une note intéressante sur la spécialisation par villages, analogue au phénomène kabyle.

4. L. Wray, *The malay pottery of Perak. J.A.I.*, 1903, p. 25.

5. K. Weule, *Ergebnisse*, etc., p. 47.

bie <sup>1</sup>, chez les Bangala du Haut-Congo <sup>2</sup>. Sur 76 tribus du Congo belge examinées <sup>3</sup>, chez 66 la poterie était réservée aux femmes; dans les 10 autres, où elle l'est aux hommes, il y a utilisation d'un véritable tour <sup>4</sup>, ou bien la poterie y est industrialisée en ce sens que le maître-potier emploie des ouvrières et des ouvriers; dans deux ou trois cas, le potier est à quelque degré un être religieux et magique, analogue au forgeron et au sorcier. Ce dernier fait est à retenir, car il nous servira plus loin.

Or, dans un grand nombre de régions coexistent la manufacture à la main et la fabrication au tour. « Au cours de mes voyages dans la Puna, dit Eric Boman <sup>5</sup>, j'ai rencontré plusieurs autres potières qui suivaient la même méthode que celle de Cobres (à la main). Aucune potière n'avait essayé d'adopter le tour, dont on avait cependant connaissance pour l'avoir vu en usage chez les potiers des villes et qui, sous la forme primitive du « plat tournant » a été adopté par certains potiers du haut plateau peru-bolivien ». Le fait n'a pas laissé de frapper les théoriciens, qui en ont tiré des déductions curieuses.

Voici ce qu'écrivit John L. Myres : « Le premier argument d'une très haute antiquité pour ces poteries algériennes est fourni par leur technique, qui est entièrement manufacturée et non contaminée par la connaissance du tour à potier. Or, je crois qu'on ne connaît pas un seul cas de poterie à la main venant à l'existence dans une région où un tour à potier est une fois devenu familier. Et il y a toute raison de croire que là où le tour et la manufacture coexistent, la manufacture représente une survivance d'un stade de civilisation antérieur à l'introduction du tour. Ces ateliers primitifs, cependant, persistent fortement dans les régions où la concurrence est faible ou bien là où des circonstances locales assurent une citadelle de refuge aux représentants de la tradition plus ancienne... En Algérie, comme en d'autres parties de l'Afrique punique, le tour a été introduit, les fouilles de Carthage le prouvent, au moins au VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C... et en Sicile plus tôt encore, probablement vers la fin de l'Age du Bronze. La « généalogie » des poteries à la main algériennes remonte donc au moins au IX<sup>e</sup> ou au X<sup>e</sup> siècles avant J.-C., à ne se baser que sur la technique de leur fabrication » <sup>6</sup>.

De même L. Wray : « L'antiquité du tour à potier est si haute que dans beau-

1. Mac Iver, *The manufacture of pottery in Upper Egypt.*, J. A. I., 1905, p. 22.

2. Weeks, dans *J. A. I.*, 1909, p. 105.

3. *Notes analytiques*, etc., loc. cit., t. II, fasc. I. p. 22-23, 41-43.

4. On voit par ce qui est dit ci-dessus que Franz Stuhlmann a commis trois erreurs assez graves dans un livre récent, *Handwerk and Industrie in Ostafrika*, Hambourg, Institut Colonial, 1910, P. 24 il dit que « le tour à potier » est inconnu en Afrique, et il y insiste en note : or il est connu dans le Bas-Congo, au Maroc, chez les Beni-Snous de la région de Tlemcen et en Tunisie; p. 25, note il affirme « je ne puis me rappeler d'avoir vu en Afrique des poteries peintes, du moins avec des représentations figurées; cette technique s'est répandue sans doute vers l'ouest et le nord-ouest en partant du Soudan ». Sans parler de la Kabylie, on sait que les poteries peintes sont exécutées par des Bantous un peu partout au Congo belge. Puis, p. 24-25, Franz Stuhlmann ne parle que de deux procédés de manufacture céramique dont l'un, notre n<sup>o</sup> VIII au colombin en spirale lui paraît avoir une valeur ethnique, car il serait disposé à le regarder comme appartenant en propre aux Hamites, ce qui me paraît bien hasardé; il doute que les Makoû (de la région de Zanzibar?) utilisent des moules, ou comme il dit, des « formes », ce qui, ajoute-t-il, est un procédé qui n'existe nulle part ailleurs en Afrique; on a vu le contraire dans le texte : Congo, Hausa. — Il convient donc, au moins en ce qui concerne la poterie, de n'accepter les généralisations de Franz Stuhlmann qu'avec circonspection.

Enfin, p. 26, il s'étonne que les fonds des vases d'Afrique ne soient jamais tout à fait plats; ceci tient, les formes en boule exceptées, à ce que, comme en Kabylie, le support inférieur est d'ordinaire constitué par un grand tesson concave-convexe.

5. E. Boman, *loc. cit.*, pp. 480-481.

6. J. Myres, *Notes on the history of the kabyle pottery*, J. A. I. 1902, p. 248-249.

coup de pays on ne se souvient même pas de la date de son invention. Il a été en usage dans l'Inde et en Chine depuis les temps les plus reculés et pourtant les Malais l'ignorent. C'est ce fait qui fournit la meilleure preuve de la grande antiquité de la technique de la poterie à Pérak, car on ne pourrait concevoir qu'un potier ayant un beau jour appris l'usage du tour, le dédaignerait ensuite pour retourner au système lent et fatigant de la manufacture, ou bien que cet art aurait pu être introduit par un potier étranger connaissant le tour sans que le tour lui-même eût été introduit en même temps. La poterie malaise peut donc être considérée comme une survivance.... Les potiers sont toujours des femmes, soit vieilles, soit d'un âge moyen » <sup>1</sup>.

Quant à Eduard Krause, il constate qu'en Syrie le tour a été connu dès une haute antiquité et que pourtant, au témoignage de Wetzstein, la manufacture est d'un usage courant dans les tribus. Il s'explique ce fait : 1° par les avantages (*sic!*) de la poterie à la main et 2° par ceci que le travail est plus commode (*sic!*) pour les femmes que le travail au tour <sup>2</sup>.

En raisonnant de la même manière pour l'Afrique du Nord, on pourrait dire que le tour à potier y coexiste avec la poterie à la main, car le tour est en usage à Tétouan, chez les Beni Snous, à Nabeul, à Sousse, à Djerba. A Tétouan, « le tour, (fig. 10) appelé *mâ'ouïn*, se compose d'un axe vertical dont la partie inférieure repose dans le creux d'un éclat d'obus ramassé où l'on a pu. Cet axe est maintenu par un collier à l'une des parois d'une sorte de puisard creusé dans le sol. L'axe porte deux tables circulaires, l'une fixée à son extrémité supérieure, sur laquelle on pose le bloc de terre à travailler, l'autre située à quelque distance au-dessus de son extrémité inférieure et que l'ouvrier fait tourner avec son pied. L'ouvrier est assis sur une planche qui lui sert de banc, un peu au-dessous du niveau de la surface du sol, que dépasse un peu la table supérieure. Les ateliers de poterie sont installés dans

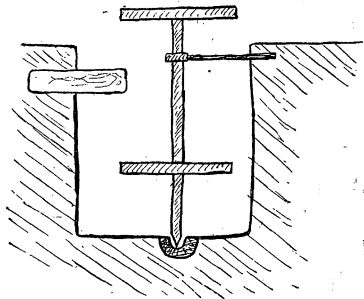


Fig. 10. — Tour à potier, Tétouan, d'après Joly.

des grottes creusées, en partie de main d'homme, dans la muraille de travertin qui règne en bordure du Djebel Darsa, non loin de la ville. Chaque emplacement d'atelier est la propriété du maître-potier, qui l'a reçu en héritage ou acheté à l'un de ses confrères : seuls les hommes font de la poterie » <sup>3</sup>.

A ce que m'ont dit indépendamment l'un de l'autre MM. Suberbielle, Ricard et W. Marçais, on trouve chez les Beni Snous, région des Khemis, à Tlemcen, à Nedromah et à Bône, un tour de forme identique à celui de Tétouan, également

1. L. Wray, *The malayan pottery of Perak*, J. A. I., 1903, 24-25.

2. E. Krause, *loc. cit.* Z. f. E., 1902, Verh., p. 416.

3. A. Joly, *L'industrie à Tétouan*, Archives marocaines, t. VIII (1906), pp. 266-268 : « Le mot *mâ'ouïn* (مَاعُون) signifie « outil » proprement dit, ce dont on s'aide (عَوْن) pour travailler ». Il est curieux que ce tour n'ait pas un nom spécial, impliquant l'idée de rotation. Voici une note comparative que me communique W. Marçais : « *mâ'ouïn* مَاعُون est à Tanger « ustensiles ou outils professionnels » comme en andalou, à Tétouan et à Tunis. Le mot s'applique aussi spécialement dans le Nord marocain au « tour à potier » comme en Tunisie et dans diverses régions de l'Algérie (à Nedromah, etc.). A Constantine le mot désigne spécialement les « outils du cordonnier ». Enfin il est passé en zouaoua avec le sens de « charrie ». Dans la plupart des dialectes algériens *mâ'ouïn* a le sens de « objet de vaisselle » comme à Tripoli, en Égypte, dans l'Iraq et dans divers dialectes arabiques ; le sens de « ustensiles domestiques » a dû être courant dès l'époque ancienne. Dans le sens de « objet de vaisselle » le mot apparaît aussi dans le Sud du Maroc et est, du reste, sinon courant, du moins compris à Tanger. Mais les Beni-Snous nomment le tour *na'ura* نَاعورة, qui est le nom de la roue d'irrigation ».

situé dans une fosse et que seuls des hommes font mouvoir; on ne fait pas dans ces régions de poterie à la main. W. Marçais pense à bon droit que le tour de l'Oranie y a été importé du Maroc récemment.

Chacun a présents à l'esprit des cas où la poterie à la main existe de nos jours dans des localités où ont été répandus, pendant un temps plus ou moins long, les produits de la poterie au tour. A Toudja même, il y a eu un centre habité romain; au-dessus de Tifra, à Taourirt-Ighil, M. Cazaubon a découvert des tuiles romaines et non loin de là, Kebouch était le chef-lieu d'une centurie; les poteries de l'Aurès se font à la main, bien que la région se soit trouvée englobée dans le rayon d'action de la grande cité de Lambessa: en Syrie, où partout a été utilisé le tour, même de nos jours les femmes continuent à faire à la main la poterie commune; en Égypte, où le tour apparaît dès l'aurore de l'époque historique, la manufacture subsiste encore par endroits (à Assouân, etc.).

Comment cette coexistence d'une technique arriérée et longue et d'une technique rapide et perfectionnée est-elle possible? Et les raisonnements des théoriciens cités ont-ils une véritable valeur scientifique?

Il me semble que non, attendu qu'ils sont conduits en termes généraux, sans tenir compte des circonstances matérielles de détail. La réalité est que *la manufacture et le tour ne se trouvent pas, dans une même région, chez les mêmes catégories de personnes*: si la poterie à la main est l'œuvre des *femmes* et même, surtout des femmes vieilles et pauvres, le tour est l'instrument des *hommes*; les premières vivent à la campagne, les seconds de préférence dans des centres commerciaux: lieux de marché, villes; le salaire de l'homme est toujours fort supérieur à celui de la femme; son temps vaut davantage, même dans des civilisations rudimentaires. N'y a-t-il pas là un faisceau d'arguments pour expliquer la séparation du travail dont il s'agit?

Mais l'argument principal est malgré tout d'ordre traditionnel sexuel et psychologique. Les recherches de Crawley, de Westermarck, de Havelock Ellis ont bien fait comprendre la barrière formidable qui s'élève entre les deux sexes, pour toutes les activités sociales, dans les civilisations encore peu évoluées. Mais pour la Kabylie, point n'est même besoin de la théorie générale: le fait suivant suffit à prouver pourquoi ni les Phéniciens, ni les Romains, ni les Byzantins n'auraient pu, même s'ils l'avaient voulu systématiquement, introduire l'usage du tour chez les tribus kabyles.

Au commencement de 1898, l'administrateur de la commune mixte de la Soummam (Sidi Aïch) conçut l'excellente idée de développer l'industrie céramique de sa région; la terre s'y prête bien, comme j'ai dit, et comme déjà il se fait un grand commerce d'exportation, par colportage, des plats à couscous, des urnes, des grandes cruches, etc., de Tifra, Tinebdar, Ikhaldjine, etc., l'idée d'industrialiser cette production et ce commerce semblait assurée du succès. En conséquence il fit venir de Nabeul (en Tunisie) deux maîtres potiers, Gerbi Ahmed et Khouali Mohammed, lesquels fournirent quatre tours. Ces deux maîtres potiers durent être congédiés au milieu de septembre, l'échec de la tentative, qui a coûté un millier de francs, étant définitif. Et pourquoi cet échec? Parce que, du témoignage de tous les hommes interrogés, il était « impossible de laisser les femmes travailler avec les hommes », ce qui signifie que les pères, frères et maris opposèrent un veto absolu à l'apprentissage de leurs femmes, et que, d'autre part, si le métier de potier au tour est exercé par des hommes en Tunisie<sup>1</sup>, il n'empêche que, la poterie

1. Cf. Bertholon, *Lettre*, publiée dans *Man*, 1903, n° 47; pour la Nubie, voir les affirmations tout aussi nettes de R. Mac Iver, *J. A. I.*, 1905, pp. 20 et 22.

étant chez les Beni Ourliss du travail de femme, c'eût été une déchéance pour un Beni Ourliss d'apprendre le métier chez les Djerbiya, nom des potiers de Nabeul, qui prouve, comme on le sait par ailleurs, que la poterie de Nabeul vient de l'île de Djerba. La question sexuelle a donc primé toute autre considération. On conçoit fort bien que l'administrateur n'ait pas pu prévoir la chose. Pour introduire le tour chez les Beni Ourliss, il eût fallu une véritable révolution de la société et des mœurs kabyles.

L'expérience involontairement instituée à Sidi Aïch fournit la clef du problème posé : le tour et le façonnage à la main ont pu exister côte à côte dans bien des pays et à bien des époques sans exercer l'un sur l'autre aucune influence. Sur le sol d'Algérie, le hasard historique a fait que ce sont les populations munies du tour qui ont été balayées et anéanties, que ce sont les autres qui ont subsisté relativement intactes. Tour à tour les potières kabyles ont fourni d'ustensiles de ménage toute la population rurale ou seulement leur propre tribu, sinon leur propre village. Pendant les périodes de civilisation urbaine, les potiers au tour ont regagné la clientèle des vallées : ces périodes terminées, ce sont de nouveau les potières qui ont fourni cette clientèle.

Dans ces conditions, il est impossible que le plateau dont se servent les femmes donne normalement naissance au tour dont se servent les hommes. Il peut sembler très naturel d'enfoncer un bâton dans le plateau et de retourner le tout ; ou bien d'enfoncer ce bâton dans deux plateaux. Mais à supposer que l'invention se soit faite ainsi, fût-elle l'œuvre d'un enfant qui se serait amusé à ce jeu de génie, il faut admettre concurremment une véritable révolution dans les mœurs, le retrait de la femme d'une de ses occupations les plus vieilles et l'apprentissage de l'homme. Il ne s'agit pas de l'Homme ou de la Femme, mais d'individus vivants, égoïstes et intéressés, en tout cas esclaves des traditions.

Le tour n'a donc pu être inventé que là où l'homme était potier, ou bien par adaptation à la poterie d'un instrument analogue au tour, mais servant à un autre usage. L'enquête dans cette direction conduirait trop loin : je signale seulement que Jahveh semble avoir modelé l'homme avec de l'argile ; que le dieu australien Puluga a certainement agi ainsi ; et que le dieu égyptien Khnoum(ou) a modelé le monde entier sur le tour à potier. Ce sont donc, à bien interpréter ces mythes, des modeleurs de figurines, des sculpteurs qui ont inventé le tour : et modeler ou sculpter des figurines, des statuettes, des images sacrées, ce sont bien là en effet des métiers d'homme, non pas de femme. Puis il y a eu transposition, non pas de l'instrument, mais de l'objet fabriqué ; sans compter que ces potiers sacerdotaux ont dû modeler les vases à libations, les soucoupes à ex-votos, bref toutes sortes d'objets du culte. C'est ce qui est arrivé, il semble, pour les potiers « sacrés » du Congo belge.

Reste à savoir si cela s'est produit une seule fois, en un lieu déterminé, ou si cette invention, avec des variantes (tour ordinaire, tournelle, tour à archet, etc.) s'est produite en divers pays indépendamment ; si par exemple le tour du Bas-Congo belge est une invention locale ou une importation.

De toutes manières, le problème se pose dans des termes absolument différents de la formule employée jusqu'ici.

*Les formes.* — Mes notes et documents relatifs aux formes des poteries kabyles sont trop fragmentaires pour que je puisse en proposer dès maintenant un classement ou établir des rapprochements avec les formes des poteries anciennes ou modernes d'autres régions <sup>1</sup>. Les grandes cruches pour apporter l'eau des sources

1. On pourrait, pour le classement des formes kabyles adopter le procédé de Flinders Petrie,

varient à elles seules tellement d'un village à l'autre qu'à moins d'une enquête vraiment complète, on risque de généraliser à faux. Si certaines d'entre elles (Beni Yenni) se terminent, dans le bas, par une pointe arrondie, une sorte de mamelon allongé qui fait qu'on ne peut les poser debout, mais seulement les appuyer obliquement dans une encoignure, d'autres (certaines cruches des Beni Aïssi et des Beni Douala) ont un pied véritable par évasement brusque, et d'autres encore (cruches communes des Beni Ourliiss) sont trapues et très larges de base, mais sans pied. Mêmes variations pour les petites cruches à eau et gargoulettes.

Le col peut être cylindrique, évasé du haut et du bas, ou avec tendance au tronc de cône; la panse peut être régulièrement sphérique, allongée ou aplatie; l'anse peut être droite ou courbe, affleurer le col, le dépasser ou rester en deçà. Mêmes variations enfin pour les pots à lait, les pots en forme de marmite, etc.

Un coup d'œil sur les planches qui accompagnent le présent mémoire suffit pour montrer que si la variété des formes est assez grande, un faciès général cependant différencie toute notre collection des séries grecques, italiennes, etc., ordinaires. Les rapprochements qui se présentent dès l'abord assignent à ces formes kabyles une antiquité assez reculée.

Ainsi les gros pots à 4 anses des Beni Ourliiss rappellent directement les vases à grosse panse et à 4 anses trouvés à Castelluccio en Sicile <sup>1</sup>.

La cruche, sans engobe ni ornementation, des Fenaïa (pl. X, m) est comparable à toute une catégorie de cruches de Hissarlik, villes II-V <sup>2</sup>, le plan d'insertion des anses se retrouve identique sur certaines poteries trouvées à Bengemna, (île de Malte) <sup>3</sup> et sur un grand nombre de cruches exhumées des nécropoles du Talyche (Ghilan, Perse) <sup>4</sup>.

Il suffira de comparer ces formes et leurs détails, par exemple l'absence de bec et de goulot sur toutes les poteries kabyles, à celles des poteries dites puniques des Musées tunisiens ou algériens, ou des poteries, en majeure partie « puniques », de Gouraya <sup>5</sup> pour voir que d'une manière générale, il n'y a pas parenté régulière, ni par suite lien de descendance.

Comme dans les magasins d'Alger on vend surtout des poteries « curieuses », et que d'autre part les formes actuelles des Beni Aïssi et des Beni Douala (à résine jaune) sont partiellement factices, il faut prendre garde à ne pas trop se fonder sur les comparaisons instituées antérieurement. A lui seul, le problème des cruches conjuguées ou à plusieurs tubulures, dont le caractère vraiment indigène est au moins corroboré par l'existence de formes identiques à Chypre (2, 3 et 4 tubulures <sup>6</sup>) en Egypte <sup>7</sup> et au Congo Belge <sup>8</sup>, doit être repris à nouveau avec une grande prudence.

*Sequences in prehistoric remains, J. A. I., t. XXIX (1899), p. 295 sqq. et pl. XXXI-XXXIII et Diospolis Parva, Londres, 1898-1899. La série ne commence qu'au chiffre 30 pour laisser du jeu aux périodes des débuts.*

1. Cf. Déchelette, *Manuel*, t. II, p. 376.

2. Cf. Dussaud, *Les Civilisations préhelléniques*, p. 107; voir au surplus le *Catalogue* de la collection Schliemann par H. Schmidt, Berlin, 1902 (n° à v° villes).

3. Cf. Myres, dans *Man*, 1901, p. 90 (n° 71).

4. H. de Morgan, dans *Mémoires de la Délégation en Perse*, t. VIII (1905), p. 251 et suiv. cf. nos 273, et nos 603, 742, 752, etc.

5. St. Gsell, *Fouilles de Gouraya, sépultures puniques de la côte algérienne*, Paris, 8<sup>e</sup>, 1903; cf. les fig. des pp. 27-31 et 44-45.

6. Cf. Ohnefalsch-Richter, *loc. cit.*, p. 49 et 52.

7. Cf. Fr. Von Bissing, *Die Fayencegefässe*, Catalogue gén. des Antiquités Eg. du Musée du Caire, Vienne, 1902, nos 3782 à 3773; 3798 à 3803. Mais on remarquera que ces vases doubles ou quadruples, d'époques diverses, reposent toujours sur une sorte de plateau quadrangulaire ou rectangulaire.

8. *Notes analytiques*, etc., *loc. cit.*, pl. XVI, fig. 235 à 237 et *passim*.

La jeune femme de Aït Daoud a vivement regretté de n'en pas avoir à me céder : j'ai donc demandé si sa vieille parente lui avait appris à en faire, et celle-ci m'a répondu qu'elle en avait toujours fait, même pour les gens du pays. Je n'ai pas réussi d'ailleurs, ni là ni dans la région de Fort National, à me faire dire si les vases conjugués servent vraiment d'ustensiles domestiques et à quel usage précis ils répondent. En tout cas, j'y insiste, ces formes ne sont pas modernes ni aberrantes et elles ne sont pas dues à l'influence des amateurs européens, bien ignorants d'ailleurs des antiquités chypriotes.

Certaines formes me paraissent dériver directement d'ustensiles en bois et par suite être d'origine locale. Ainsi les grands plats à couscouss ont, en Kabylie comme à Tlemcen, à Tetouan, etc., la même forme, exactement, que les plats en bois ; ils en ont aussi les dimensions et bien que les rebords soient légèrement arrondis, leur plus grande épaisseur relative ne s'explique, je crois, que comme un rappel des épais rebords de bois, plats sur le dessus et à arêtes <sup>1</sup>. De même le vase tronc de conique, à fond en écumoire (Tifra) est l'imitation directe du capuchon en vannerie qui se met au-dessus du couscouss afin de le cuire à l'étuvée. Il est remarquable qu'on ne rencontre pas sur ces couvercles d'ornementation qui rappellerait la vannerie qui a servi de modèle pour la forme.

Il y aurait à faire des recherches dans cette direction : en tout cas la série des « imitations locales » ne devra pas être considérée au même titre que les autres séries dans une théorie générale des formes céramiques algériennes.

Ce qui caractérise les poteries kabyles, les apparente aux poteries néolithiques et à beaucoup de poteries protohistoriques, c'est l'absence absolue de tout bec, même rudimentaire. Ce détail passe inaperçu au premier abord : il a certainement une grande valeur de classification. L'ouverture du col diffère, soit avec les localités, soit d'après l'usage auquel l'objet est destiné.

*Décor incisé et incrusté.* — La poterie kabyle ne présente jamais de décor incisé ou gravé, qui serait produit à l'aide d'un clou, d'un couteau, d'une roulette en os, en bois ou en métal et qui serait soit nu, soit incrusté d'une matière colorante (chaux, hématite, etc.). Par suite se trouve éliminée de la recherche comparative toute l'immense classe des poteries néolithiques cordées (*Schnurkeramik*) et rubanées (*Bandkeramik*), bien que parfois les thèmes ornementaux (combinaisons de chevrons, de triangles, de losanges, de longues lignes droites ou ondulées) puissent rappeler le décor kabyle : tels des tessons trouvés au camp de Chassey et à Boutmir en Bosnie <sup>2</sup>.

Au point de vue local, peut-être y a-t-il eu dans quelques cas transposition technique, c'est-à-dire exécution par la peinture d'un thème d'abord incisé. Mais la règle générale est bien telle que l'admet J. de Morgan : « En ce qui concerne la poterie ornée de décors incisés, il ne peut faire aucun doute qu'elle soit née dans plusieurs milieux. Car on la rencontre aussi bien dans l'Europe qu'en Égypte, qu'en Elam, que dans l'Iran septentrional, la Sibérie, le Japon, voire même dans le

1. En Kabylie, et dans toute la région d'Alger, les plats à couscouss indigènes tendent à être remplacés par de grands plats-terrines, vernissés brun ou jaune, avec un étrange ornement central. J'ai vu faire de ces plats chez Casella, à une lieue d'Alger ; on y fait aussi des écritoires carrées et des lampes à huile, avec bec et pied, les deux sortes vernissées vert ; il paraît que ces trois objets s'importent aussi d'Espagne et de Nabeul : mais leur influence sur les formes et les décors proprement indigènes semble jusqu'ici nulle.

2. Cf. J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*, t. I, Paris, 1908, p. 560, fig. 1, 3, 5 à 10 et p. 561, fig. 11 et 13. De même encore le décor d'un vase trouvé à Mirkovic, *Mitteil. Wiener Anthr. Ges.*, 1893, p. 20.



Nouveau-Monde. La poterie peinte couvre une aire moins étendue... il ne faut pas confondre dans un même art la poterie incisée et celle ornée de peinture, ces deux procédés étant complètement indépendants l'un de l'autre » <sup>1</sup>.

De là à faire de la « poterie peinte avec ornements géométriques et naturalistes » l'une des caractéristiques absolues de la civilisation de l'Orient antérieur, de la Méditerranée orientale et de l'Europe sud-orientale, comme le fait M. de Morgan, il y a loin. Car la poterie peinte se rencontre aussi au Congo Belge, dans l'Amérique du Sud (Pérou, etc.), dans l'Amérique Centrale en grandes quantités, dans l'Amérique du Nord (Indiens Pueblos).

Pas plus dans un cas que dans l'autre, il ne faut admettre un lieu unique d'origine et d'invention, de la poterie même, des diverses techniques d'ornementation céramique ni des formes modelées.

*Décor en relief* <sup>2</sup>. — Dans l'Aurès, Wilkin et Mac Iver n'ont trouvé qu'un seul pot, sur plusieurs centaines examinées, qui portât une ornementation peinte (à la résine, d'ailleurs, mais non à la couleur minérale), pas un seul objet présentant des dessins incisés, mais de nombreuses poteries à ornements en relief <sup>3</sup>. C'est là un fait d'une grande importance théorique. Comme, malgré la colonisation romaine à Lambessa, les Berbères de la Chaouïa sont restés à l'écart des grands courants de civilisation, on peut admettre que cette ornementation en relief (dentelures, bourrelets, bosses, etc.) est caractéristique de la poterie berbère véritable, disons primitive.

Il se peut que les ressemblances de détail des poteries de l'Aurès <sup>4</sup> avec les poteries néolithiques de l'Italie septentrionale (terramares) et méridionale soient les preuves d'une parenté réelle et d'une origine commune <sup>5</sup>.

Jusqu'à preuve du contraire, il faut regarder la poterie de l'Aurès comme datant d'une civilisation et d'une époque différentes, de celles des poteries peintes de la Grande Kabylie et même de toute la bande côtière nord-africaine. La collection du Musée d'Alger prouve au moins que, sauf variations de détail, les poteries dites des Beni Menaser, des Zemmora, des Msirda du département d'Oran, de Miliana, d'El-Adjiba, de Tablat, de Palestro (dép. d'Alger), de Sedrata, d'El Milia et d'Aïn Beïda (dép. de Constantine) constituent une même classe céramique, dont font aussi partie les poteries de la Grande Kabylie et celles de la Khroumirie. La technique ornementale de ces poteries a pu d'ailleurs s'infiltrer vers le sud, comme en témoigne l'existence de l'atelier d'Aïn Beïda (cf. notre carte, fig. 6).

Si l'ornement en relief est typique de l'Aurès, ce n'est pas à dire qu'il soit entièrement inconnu en Grande Kabylie. Non seulement j'ai trouvé à Toudja (Pl. III, E, F) deux pots qui présentent des dentelures cubiques identiques à celles de maintes poteries néolithiques <sup>6</sup>, mais la plupart des grandes jarres à grains ou des

1. J. de Morgan, *Les premières civilisations*, Paris, 1909, p. 202 et 204.

2. Il s'agit de reliefs proprement dits et non pas de décors qu'on obtient en creusant le champ autour du motif, procédé auquel, avec le Dr A. Guébard, il convient de donner le nom de « décoration par excision ou au champ-levé » ; cf. son article du *Bull. Soc. Préh. de Fr.*, juin 1911, et tir. à part.

3. Cf. Wilkin et Mac Iver, *Libyan notes*, p. 40-41 et pl. IV.

4. Cf. *ibidem*, p. 41.

5. On en rapprochera les poteries du sud tunisien (Matmata) et peut-être de certaines localités de la Tripolitaine.

6. Déchelette, *Manuel*, t. I, p. 562-563 : bandes en relief à dépressions continues. Il fait remarquer que ce mode d'ornementation apparaît encore à une époque beaucoup plus récente, aux temps carolingiens et au moyen âge. Cf. encore deux parallèles frappants trouvés en Bohême, l'un à Gross Czernosek, *Mitteil. Wiener Anthr. Ges.*, 1893, p. 34, et l'autre à Morina, *ibidem*, 1896,

réipients de terre appelés akoufi portent, le plus souvent à la partie supérieure, des sculptures rapportées fort intéressantes.

*Les akoufi.* — La manufacture des akoufi n'est pas spéciale : ce ne sont pas les potières qui les font mais bien les femmes de chaque maison, au boudin et parfois au boudin en spirale. Les dimensions varient beaucoup, selon les localités et selon les besoins ; il en est d'immenses, qui montent presque jusqu'au toit de la maison et qui sont fixes ; d'autres n'ont que 80 cm. à 1 m. et sont mobiles. Les grands akoufis fixes sont très ventrus du bas et se retrécissent brusquement vers le haut, puis s'évasent légèrement ; d'autres ont un col droit. L'ouverture est parfois recouverte d'une grande plaque d'argile ou d'une planche ; ailleurs elle reste ouverte. Des trous à diverses hauteurs, où la main fermée passe librement, permettent de retirer l'orge, le blé, conservés dans l'akoufi. Pour les plus petits, on plonge la main d'en haut ou on verse. L'akoufi fixe est d'ordinaire placé sur le banc ou remblai qui court au dessus des mangeoires ; dans ce cas, le creux descend jusqu'au plancher proprement dit et des trous permettent de le vider complètement. Ces trous sont bouchés avec des tampons d'étoffe ou de paille selon la hauteur du contenu.

L'akoufi est formé d'argile non pas cuite mais seulement séchée ; on le badigeonne d'une couche parfois très épaisse de chaux, sans s'occuper de l'ornementation. Celle-ci est obtenue par application de boudins. Aussi les dessins sont-ils très irréguliers. De plus le décor est toujours plus ou moins abîmé, soit que des morceaux d'argile se soient détachés d'eux-mêmes, soit qu'un choc accidentel ait fait sauter l'une ou l'autre des aspérités.

Toute la technique est donc extrêmement primitive : le décor ne l'est pas moins. Ce sur quoi il convient d'insister, c'est que ce décor est particulier à l'akoufi : il ne rappelle ni le décor des poteries peintes, ni celui des sculptures sur bois, ni celui des bijoux d'argent, ni celui des émaux, ni celui des tapis et couvertures, ni celui des broderies, bien qu'à l'analyse on distingue partout certains éléments communs : zigzag, triangle, losange.

Ces éléments simples portent, quand ils sont utilisés sur l'akoufi, des noms spéciaux dont M. Ricard a recueilli à Aït Mesbah et à Ighil-Bouzrou, villages voisins des Beni Aïssi une petite liste qu'il a bien voulu me communiquer (fig. 11) :

- |                               |   |
|-------------------------------|---|
| 1. <i>idouren</i> .           | 6. <i>agous</i> , ceinture.                                 |
| 2. <i>azrem</i> , serpent.    | 7. <i>ighezdis</i> .  |
| 3. <i>chaterwar</i> , zigzag. | 8. <i>tabzimt</i> , broche triangulaire.                    |
| 4. <i>ichoura</i> , rayures.  | 9. <i>tabzimt takarroust nt'assabt</i> , tabzimt avec tête. |
| 5. <i>tazlagt</i> , collier.  | 10. <i>lemri</i> , glace.                                   |

p. 231. — Je rappelle que l'existence de poteries paléolithiques est très controversée : cf. Déchelette, *Manuel*, t. I, p. 170-171. On rectifiera l'assertion de Quatrefages citée, *ibidem*, p. 170, que « les Mélanésiens savent tous fabriquer des vases solides et de formes variées ». Ceci est faux de deux manières : « il est vrai que les Polynésiens ne font pas de poterie, mais il est tout aussi vrai qu'un grand nombre de Mélanésiens n'en font pas non plus » ; la poterie est inconnue en Nouvelle Bretagne (groupe des îles du duc d'York) et en Nouvelle Islande, bien que les habitants en soient des Mélanésiens purs. Par contre, à un jour de là, en bateau à voile, les habitants des îles Salomon Occidentales et des Shortlands font des vases. Puis, dans les îles Salomon Occidentales et les îles Banks, la poterie est absolument inconnue (d'après Codrington). Dans de grandes îles comme la Nouvelle Guinée, la manufacture céramique est limitée à certains districts (cf. George Brown, *Melanesians and Polynesians*, Londres, 1910, p. 435-436). Il s'agit, comme on voit, non pas seulement de la fabrication, mais aussi de l'usage des poteries.

La signification théorique des dénominations sera discutée plus loin. Mais pour une appréciation exacte du style ornemental, il ne faut pas accorder à ces éléments

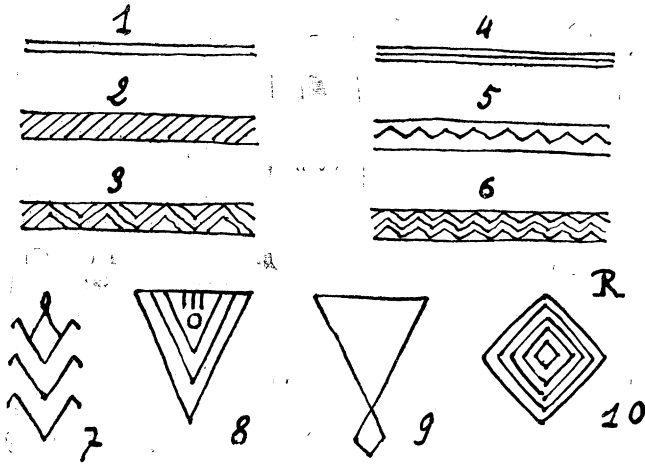


Fig. 11. — Motifs décoratifs sur akoufi.

simples une individualité absolue : ce qui importe, c'est leur arrangement, qui est tout autre sur l'akoufi que sur les autres objets usuels, et sans que des nécessités techniques (relief, boudin) le conditionnent. Wilkin et Mac Iver ont photographié deux beaux akoufi à Tagamunt Azuz (cf. fig. 12) et, bien que j'en aie vu une quinzaine, je n'ai pu en dessiner qu'à Taourirt Amokran (fig. 13).

L'art ornemental a suivi dans la décoration des akoufi des directions particulières et très probablement fort anciennes, plus anciennes peut-être que celles qui ont conditionné la décoration des bijoux et du bois, peut-être même des poteries peintes.

Que si le décor des akoufi est indépendant de celui des vases, du bois et des métaux, c'est sans doute pour la raison déjà exposée ci-dessus à propos du tour à potier : il s'agit là d'un travail de femme au sens large du mot, qui par suite se différencie du travail d'homme (bois, métal) et du travail de femme spécialisé (poterie, tissage, broderie) au point que l'idée ne saurait même venir aux Kabyles de transposer le dessin. De plus, la technique du relief crée une sorte d'obstacle technologique.

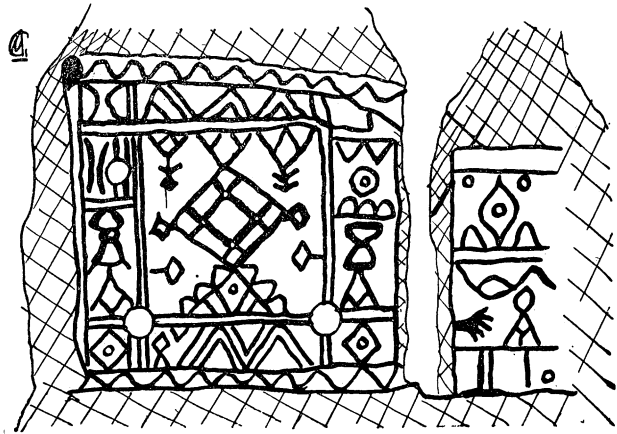


Fig. 12. — Essai de restitution du décor des akoufi représentés par Wilkin et Mac Iver, *Libyan Notes*, Pl. VI, fig. 3.

*Pinceaux.* — C'est avec raison que L. Franchet dit :

« La question des pinceaux chez les peuples primitifs est très importante et constitue un des problèmes les plus curieux de la peinture préhistorique »<sup>1</sup>. Néanmoins, si l'on se reporte aux nombreuses sources citées ci-dessus, à propos de la poterie à la main et au tour, on verra que bien peu d'entre elles donnent des renseignements précis sur les pinceaux utilisés. Pour la Kabylie, on est plus mal

1. Louis Franchet, *Instructions destinées aux Archéologues et aux Ethnographes... relatifs à la technique céramique*, etc. *L'Homme Préhistorique*, t. IX (1911), p. 14. — Je signale les remarques critiques que A. Guébbard et Pagès-Allary (*Bull. Soc. Préh. de France*, 1911, pp. 630-638), opposent aux opinions de M. Franchet concernant le classement technologique des poteries primitives et préhistoriques.

en point encore. Car Violard, par exemple, dit seulement <sup>1</sup> : « Les femmes kabyles appliquent les couleurs au moyen de petits pinceaux de poil de sanglier » et Wilkin et Mac Iver disent bien qu'ils ont déposé au Musée de Cambridge les petits pinceaux qu'ils ont rapportés et dont ils ont rencontré quatre modules <sup>2</sup>, mais sans les décrire davantage.

Tout d'abord, je n'ai pu réussir à trouver un seul pinceau en « poil de sanglier ». Le fait d'ailleurs de se servir de poils de cet animal serait au moins étrange pour des femmes musulmanes.

Quant aux pinceaux, ce n'est qu'après les avoir vus en usage, que j'ai compris le facies général et divers petits détails de l'ornementation kabyle.

J'ai pris des leçons : et j'ai constaté que le fait si curieux que cette ornementation ne comporte pas de cercles, en règle générale, ni de courbes de tout ordre, s'explique partiellement par une nécessité technique. Quand la femme veut tracer un cercle ou un ornement à courbes, le pinceau chasse ; d'où la nécessité de s'y reprendre à plusieurs fois, par exemple en accolant de petits arcs de cercle tracés dans un même sens.

La confection du pinceau kabyle est d'une simplicité enfantine : il pend à la queue des bœufs et des vaches des sortes de boulettes formées de terre, de bouse et de petits débris végétaux ; j'ai pu compter jusqu'à une dizaine de pendeloques ainsi faites à la queue d'un petit bœuf kabyle. Souvent, en chassant les mouches, une des pendeloques de ce genre se détache, et j'ai ramassé dans les rues et sur les routes, plusieurs spécimens complets (fig. 8, *f*). C'est ce que font les potières kabyles ; ou bien elles coupent une pendeloque à la queue même d'un animal. Puis elles l'humectent et la triturent avec un peu d'argile fine, de manière à former comme une olive plus ou moins grosse, selon la quantité de poils collés. Enfin elles coupent et égalisent les touffes de poils qui ressortent de part et d'autre, de sorte que le pinceau est double. Mais en général, il n'y a qu'un côté qui sert, celui où les poils sont coupés nets et où l'épaisseur du pinceau est égale (fig. 8, *g* et *h*).

La touffe de poil même mouillée par la couleur détrempée est toujours assez raide. On ne peut se servir de l'extrémité, mais seulement de la longueur entière. En appuyant, le bout remonte, de sorte qu'on peint avec une sorte d'arc en poils, assez durs, et qu'il faut à chaque instant enduire à nouveau de couleur, pour l'assouplir, ou même le mouiller d'eau conservée dans un petit pot.

J'ai vu ces pinceaux en usage partout où j'ai passé, c'est-à-dire à Taourirt, Aït Larba, Toudja et Ait Daoud (Sidi Aïch) et partout on m'a indiqué le même procédé de fabrication du pinceau.

La touffe de poils avec sa boulette de bouse et de terre est appelée *aserat* ; le pinceau se dit *âlem*.

4° Un pinceau ainsi fabriqué ne peut, on le conçoit, tracer un petit cercle ; il faut

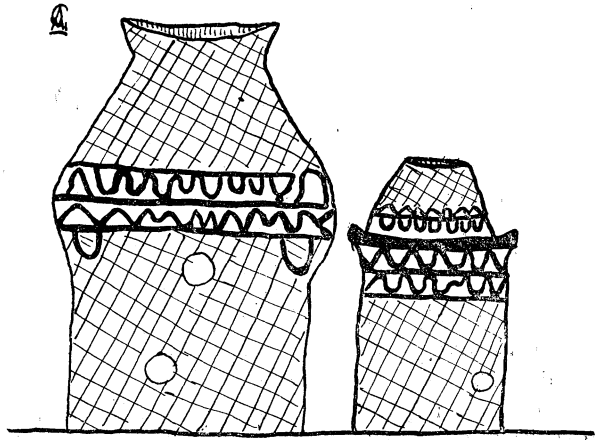


Fig. 13. — Akoufi, Taourirt Amokran.

1. *L'oc. cit.*, p. 42.

2. *Libyan Notes*, p. 54, 55.

que le rayon du cercle à tracer soit très grand, de manière que le pinceau puisse chasser, ou que même le fait qu'il chasse par la tangente serve à la continuation du dessin.

2° On a beau appuyer, le trait tracé n'en devient pas plus large pour cela : et je crois bien que c'est cette constance dans la largeur des traits sur une même poterie, ou dans un même ensemble décoratif, qui donne à la poterie peinte kabyle un aspect qui, d'abord, dérouté l'œil européen, habitué aux pleins et aux déliés de nos pinceaux à manche.

3° Il faut donc, quand on veut faire un trait large, passer à plusieurs reprises sur une partie du trait déjà peint, ce qui, d'une part, augmente l'épaisseur de la couche de peinture, et de l'autre, entraîne des inégalités ; d'où ces petits creux blancs entre les traits superposés que laissent les potières inexpérimentées.

4° Ces creux, même s'ils sont intentionnels, sont forcément géométriques, en forme de carré, de rectangle, de losange, d'hexagone, etc. Il faut même admirer, dans certains quadrillages, l'adresse avec laquelle les traits se recoupent pour laisser des intervalles réguliers.

5° Comme le pinceau ne peut être utilisé qu'en long, jamais du bout, quand il s'agit de faire un trait extrêmement court, il arrive souvent, surtout si le pinceau est trop sec, que les poils fassent ressort, et dans ce cas, le trait continue au delà de la limite voulue. En examinant attentivement n'importe quelle poterie kabyle, on verra un grand nombre de petits dépassements, et ceci aussi contribue à détruire l'impression monotone que produiraient ces dessins toujours rectilinéaires s'ils étaient exécutés sans défauts.

6° Il se produit aussi un dépassement ou une bavure chaque fois que le pinceau étant démuné de couleur, il y a à reprendre la suite du trait : car en appuyant le milieu du pinceau, l'extrémité qui se recourbe chasse forcément un peu à droite ou à gauche.

Pour les traits extrêmement larges (sur plats, amphores, grands vases, etc. la potière se sert simplement du doigt. Le qaïd des Beni Akfadou, qui habite à Aït Saïd, m'a affirmé que les potières d'Afarik, région d'Azazga, peignent les gros traits avec un morceau de bois, les autres avec la main et ne se servent du pinceau que rarement. Je donne ce renseignement sous bénéfice d'inventaire.

La règle générale comporte donc l'usage du pinceau et les ornements tracés sont rectilinéaires. C'est pourquoi je ne comprends pas le raisonnement suivant d'Édith H. Hall : « D'abord, le motif fondamental est le zigzag... les arcs de cercle sont la transition directe du zigzag au dessin curvilinéaire; la cause de ce changement fut sans aucun doute l'établissement de l'usage du pinceau, qui rendait facile l'exécution du dessin curvilinéaire. Les S qui renforcent les arcs dans la fig. 14 c doivent probablement leur existence à l'usage du pinceau, qu'il suffisait de tourner pour les exécuter <sup>1</sup> ».

Ce raisonnement est un bon exemple des résultats auxquels conduit l'étude des motifs ornementaux par abstraction de

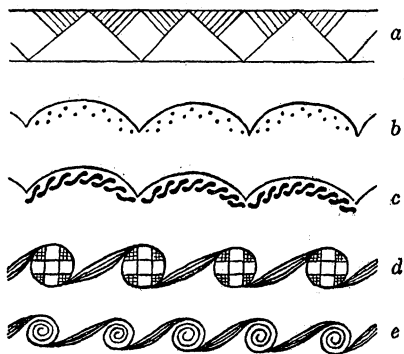


FIG. 14. — Dérivations du zigzag d'après miss Hall.

1. E. E. Hall, *Decorative Art of Crete in the Bronze Age*, Univ. of Pennsylvania, Transact. Dep. Archaeol. Free Mus. Sc. and Art, t. II, fasc. 1, Philadelphie, 1906, p. 9.

composantes soi-disant simples, et la fausse application du principe de l'évolution. Pourquoi le zigzag aurait-il donné l'arc de cercle, et non l'arc de cercle le zigzag, et pourquoi tous deux n'auraient-ils pas été empruntés directement à la nature, ainsi que le cercle et la spirale? La forme même d'un vase, avec son col et sa panse ou celle d'un plat avec son rebord suggéreraient plutôt, et d'abord, le décor curviligne que le décor rectiligne. Chacun peut faire cette expérience, qu'il est très difficile de peindre sur la panse d'un vase des traits perpendiculaires rectilignes; on a toujours tendance à courber et à obliquer.

Donc si le décor a commencé à peu près partout par être rectiligne, c'est pour des raisons particulières déterminées, et malgré l'action tendentielle des formes à décorer.

Mais si la panse, par exemple, tend à faire obliquer et à courber le trait qu'on dessine, cela ne signifie pas que l'arc de cercle ou le cercle, qui sont des figures régulières, soient plus faciles à tracer. Là aussi il faut un apprentissage pour éviter l'allongement de l'arc ou la tendance à l'ovalisation du cercle. On laissera donc de côté l'argument de facilité ou de difficulté. Mais où il faut le laisser surtout de côté, c'est à propos du pinceau. Même avec notre pinceau droit à manche, le cercle n'est pas plus aisé que le trait droit. Et dire que le décor curviligne s'est développé en Crète grâce au pinceau — encore voudrais-je connaître le type de pinceau dont on se servait en Crète! — c'est introduire un élément personnel d'appréciation. Car le pinceau kabyle, tout au moins, s'oppose presque directement à l'exécution du décor curviligne.

Je dirais donc plutôt, à supposer avec Édith H. Hall qu'il faille faire intervenir un élément technique, que la forme du pinceau a été modifiée, ou qu'un nouveau type de pinceau a été introduit, à l'époque mycénienne, qui a permis de faire des courbes et d'affiner les traits du dessin. Encore ceci devra-t-il être valable pour toutes les régions où le décor mycénien s'est répandu, ce qui suppose, non pas seulement une influence « commerciale », mais le transport ou l'imitation des outils nécessaires à cette décoration spéciale.

*La terminologie céramique.* — A consulter un grand nombre de publications sur la céramique protohistorique, classique et demi-civilisée, on finit par constater que bien des déductions erronées seraient évitées si les archéologues et les ethnographes voulaient bien s'entendre internationalement pour adopter une terminologie uniforme. Ainsi les termes de verni, vernissé et lustré sont pris dans des acceptions si diverses, tantôt larges ou étroites, qu'on finit par ne plus savoir à quel théoricien se vouer. Pour les uns, la plupart, lustré signifie simplement brillant; pour d'autres, couvert d'un enduit vitrifié; pour d'autres, d'un enduit vitrifié à reflets métalliques.

Ainsi M. Migeon<sup>1</sup> nomme *lustrées* les *faïences* à reflets métalliques (autrefois appelées hispano-moresques, mais dont l'origine mésopotamienne est indéniable); au lieu que T. L. Myres<sup>2</sup> nomme « *vernissés* les pigments gommeux et résineux seulement, *glacés* les pigments vitreux, et réserve le terme de *tustrés* aux pigments dont la surface réfléchit la lumière mais dont le caractère vitreux ou résineux n'est pas clairement apparent ». Puis vient M. Franchet<sup>3</sup> qui dit que pour les

1. Migeon, *Manuel de l'Art Musulman*, t. II, Paris, 1907, p. 256 et suiv.

2. Myres, dans *Man*, 1901, n° 78.

3. Louis Franchet, *Instructions*, etc., dans l'Homme Préhistorique, t. IX, janvier 1914, p. 7; cf. par contre, *ibidem*, p. 41, où M. Franchet distingue les *reflets métalliques* qui « sont des dépôts métalliques, à éclat irisé et chatoyant, qui prennent naissance dans une atmosphère réductrice » (ou oxydante) et les *lustres métalliques*, qui « sont des enduits métalliques que l'on obtient à

*poteries* non recouvertes d'une matière vitrifiée, le *lustrage* s'obtient en frottant les poteries préalablement soumises à l'enfumage, ce qui leur donne « un aspect brillant, presque vernissé, mais qui ne peut être confondu avec un véritable vernis ». A qui entendre ?

C'est à mon corps défendant que je donne à mon tour une terminologie : elle sera d'ailleurs bien simple, puisque la poterie kabyle l'est elle-même.

Toutes les poteries kabyles sont *polies* avec un morceau de bois et un galet (estèque) ; mais quelques-unes seulement sont *lissées*, c'est-à-dire polies avec soin de manière à ce que le poli brille un peu.

Polies ou lissées, les poteries peuvent être recouvertes d'une couche qui est translucide et qui s'obtient avec de la résine de différentes sortes de conifères, ou avec de la résine mélangée d'huile d'olive. Cette couche fait de ces poteries des poteries *vernies*, mais non pas *glacées* (ce pour quoi il faudrait une application de silicates très fusibles).

Les substantifs correspondants seront : polissage (poli), lissage (lissure), vernissage (vernis), glaçage (glaçure). Cette terminologie aura du moins pour le présent mémoire l'avantage de permettre une comparaison exacte des poteries kabyles avec d'autres poteries méditerranéennes de technique plus ou moins semblable sans risque de confusions.

Sont polies toutes les poteries kabyles ; sont lissées les poteries des Beni Yenni et de Toudja ; sont vernies les poteries des Beni Aïssi et Beni Douïala, de Palestro et Bouira et des régions à l'est de Bougie. Le tableau dressé ci-dessus d'après le musée d'Alger est conforme à la terminologie ici proposée : le terme de *mates* s'applique aux poteries peintes non lissées ; les poteries brunes sont toutes très polies mais pas au point de passer pour lissées. Il va de soi que la qualité variable des terres employées donne des stades intermédiaires.

*Les engobes.* — Ceci se remarque surtout quand on étudie de près la nature et les modes d'application des engobes. Ici encore il y a des discordances terminologiques<sup>1</sup>. Les uns appellent engobe toute couche d'argile plus fine appliquée sur le corps, en pâte plus grossière, de l'objet. D'autres ne veulent reconnaître pour engobe qu'une couche de terre plus fine ainsi appliquée, mais d'une certaine épaisseur, ou contenant des particules colorantes (en rouge, en blanc, etc.), qui différencient cette seconde couche du corps de l'objet.

Je prendrai le terme d'engobe dans son sens le plus large, de couche de revêtement, car j'ai constaté dans les divers ateliers kabyles que l'épaisseur et la place d'application de cette couche varient en fonction de facteurs particuliers, par exemple d'après le but usager du pot : s'il doit servir de gargoulette, il importe qu'il reste poreux, mais s'il doit contenir du lait on met l'engobe à l'intérieur comme à l'extérieur ; aussi les vases à lait ont-ils toujours une ouverture très large ; de même pour les plats, selon l'usage en vue. D'autre part, quand je fis remarquer à la potière de Aït Daoud (Sidi Aïch) que sa couche d'engobe était très mince, elle me montra que sa provision de terre blanche allait s'épuiser. L'existence de facteurs aussi fugitifs doit enseigner à ne pas bâtir des théories ni des classifications sur des tessons antiques ; de même l'étude des seuls tessons kabyles conduirait parfois à d'étranges résultats.

l'aide de composés organo-métalliques cuits en atmosphère oxydante », distinction qui est de nature à modifier la plupart des raisonnements et des déductions de M. Migeon, *loc. cit.*

1. J. L. Myres, *Man*, 1901, n° 78 identifie slip, enduit et Ueberzug ; or *enduit* comprend à la fois engobe, fondant, vernis, glaçure, émail et couverte, et par suite ne doit pas être employé en tant que terme descriptif précis. Pour le terme *smear* de Myres nous aurions *barbouillage* c'est-à-dire application grossière, inégale, par plaques ou trainées.

*Les tessons.* — Dans toute la Kabylie, dans les rues, les chemins, les sentiers et les champs, on rencontre d'innombrables tessons. Et à les voir, l'idée vient que si une épidémie détruisait un jour tous les Kabyles, les archéologues qui viendraient ensuite ramasser par tombereaux ces tessons se trouveraient dans la même situation que M. Crowfoot quand il a ramassé des milliers de tessons en Phrygie et en Cappadoce <sup>1</sup>, que M. Oswald H. Evans qui en a fait autant à Taltal, dans le Chili septentrional <sup>2</sup> : toujours à la surface du sol.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est la rapidité avec laquelle les agents atmosphériques donnent à des tessons kabyles qui datent de quelques dizaines d'années à peine, un air de haute antiquité. On trouvera reproduits ci-contre deux fragments, l'un récolté à Taourirt Amokran, l'autre à Toudja : les couleurs ont passé, l'engobe est devenue terne et terreuse (fig. 7). En admettant qu'il n'existât aucune publication sur la poterie kabyle actuelle, à quelles théories les archéologues de cet avenir supposé ne devraient-ils pas avoir recours !

Pour l'intérêt de la coïncidence, je citerai le passage suivant de l'excellent *Essai* de Pierre Paris *sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* <sup>3</sup> : « Les teintes, dit-il en parlant des poteries ibériques à ornementation mycénienne, sont très fragiles et s'écaillent avec une grande facilité. Une multitude de tessons qui restent depuis des siècles exposés à la surface du sol sont actuellement sans aucune trace de peinture : c'est, pour un grand nombre, que la couleur est tombée, rongée par l'air et les intempéries, car il est difficile d'admettre que les vases dont ils proviennent, vu la qualité de l'argile, soient restés sans ornements. Beaucoup d'autres, que j'ai retirés de la terre étaient couverts d'un épais dépôt calcaire ; toutes les surfaces dont la peinture était violacée ou lie de vin, s'écaillent dès qu'on les touche et la couleur se détache de l'argile avec la couche adventice... — Au contraire, la teinte rouge brique ou rouge pâle, les teintes brunes, grises et noires sont bien adhérentes à la glaise, très solides et durables... Le procédé qui consiste à préparer la surface des vases à mieux recevoir la couleur, au moyen d'un enduit... n'a pas été ignoré des céramistes de l'Espagne, etc. » Je renvoie au texte : on dirait qu'il s'agit de tessons provenant de nos poteries kabyles, faites à la main, peintes au pinceau, sur engobe rouge ou blanc.

En examinant des tessons à Toudja, j'ai noté que le brillant obtenu par le polissage à la pierre a disparu sur la plupart d'entre eux ; l'enduit, de blanc vif, était devenu gris sale. Par contre, le poli subsiste longtemps sur les poteries dont on se sert journellement, bien que le blanc jaunisse. Cette transformation était utile à noter, parce que le fait de ne pas trouver de tessons à engobe blanc qui serait brillant, à Chypre ou ailleurs, ne prouverait encore pas que la technique du polissage et du « savonnage » si je puis dire, fût inconnue dans les localités de trouvaille.

L'abondance des petits fragments répandus de toutes parts m'a rappelé un phénomène du même genre constaté en Espagne par Pierre Paris et dont il ne trouvait pas l'explication. Il décrit, au t. II, p. 14 de son *Essai*, l'éparpillement, à la surface du sol, à Meca, de milliers de « fragments de petites dimensions, comme si les vases hors de service avaient été systématiquement broyés et pour ainsi dire pilés. Il semblerait qu'à l'époque où la ville a cessé d'exister, peut-être après quelque cataclysme de la nature, les habitants avant de quitter leur foyer aient pris

1. C. J. Myres, *The Early pot fabrics of Asia Minor*, J. A. I., 1903, p. 367, note 3.

2. O. H. Evans, *On pottery fragments found at Taltal, Northern Chile*, Man, 1907, n° 41, avec planche.

3. Paris, Leroux, 1904, t. II, p. 114.



plaisir à réduire en miettes toute leur vaisselle. Mais l'hypothèse n'est pas très satisfaisante, car elle n'expliquerait que l'émiettement des poteries les plus récentes, les hispano-moresques, tandis que la destruction s'est étendue à toutes les séries... il y a là un problème dont je n'entrevois pas la solution ».

Or si l'on parcourt les champs kabyles autour des villages — il n'y a jamais de jardin attenant à la maison dans un village kabyle de type pur, mais les murs des cours et des maisons font au village comme une ceinture fortifiée — on pourra constater un éparpillement tout à fait comparable. Et l'analogie serait plus frappante encore si l'on supposait par exemple que les villages Beni Yenni, où se fabrique une belle poterie rouge, n'ont pas été rebâti après l'expédition de 1857, et que les crêtes étroites où se tassaient leurs cinq villages sont restées inhabitées.

*Le destin des poteries.* — Car voici à propos de la prise, du pillage et de l'incendie de ces villages ce que raconte un témoin oculaire, Emile Carrey<sup>1</sup> ; je cite ce document, non seulement pour fournir une solution au problème formulé par P. Paris, mais aussi comme un document de psychologie collective et un cas de « piratical acculturation » remarquable.

« Chaque race pille et détruit à sa manière ou suivant ses besoins. Les nôtres, zouaves, ligne, étrangers, turcos, ne recherchent que le butin qui se mange ou qui s'emporte. Pour en trouver ils vont de maison en maison, de chambre en chambre, enfonçant les portes avant de les ouvrir, sondant les murs du bout de leurs baïonnettes, interrogeant le sol à coups de crosse, fouillant tout à mains avides et hâtées. Celui qui trouve s'en va avec sa proie, joyeux. Celui que le sort a laissé les mains vides, *brise les poteries*, les meubles, tout ce qu'il peut casser vite — comme un enfant colère brise ses jouets fragiles — puis court vers la maison voisine.

« Nos alliés les Kabyles procèdent autrement ; le Beni-Raten ou le Beni-Mamoud, informé des mouvements de ses voisins, sachant par expérience la guerre comme le pillage berber, ne cherche ni vivres ni argent ni bijoux. Il sait bien que les Yenni ont tout enlevé. Mais il déracine et emporte à sa convenance les étaux, les soufflets de forge, les bahuts, les portes et jusqu'aux poutres des maisons ; charge son mulet tant que la bête peut en porter ; regarde çà et là dans la demeure vide ce qu'il pourrait prendre encore avant de partir ; puis tranquillement, comme s'il accomplissait un devoir, entasse contre un mur du papier, des chiffons, du bois, met le feu et part. Bientôt l'incendie se propage ... Les soldats imitent les Kabyles : on ne voit qu'uniformes allant de maison en maison, des tisons dans les mains. Le feu est partout. Afin d'activer l'incendie, chaque homme transporte bahuts, bancs, portes, poutres. Tout se fait en riant à travers des propos joyeux, sans but, sans haine, sans colère ; chacun travaille pour son compte, pour prendre sa part de plaisir et de destruction. Entre tous, les Turcos kabyles font fureur : chaque fois qu'ils s'abordent entre eux, on les entend maudire à leur manière ces Yenni qui ont tout emporté. « C'est des filous crie l'un en poussant de l'épaule une cloison qui s'écroule. » — Yenni, hurle un autre, carottiers besef, macache douros (les Yenni sont des voleurs, on ne trouve pas d'argent) ». Le fusil dans une main, le feu dans l'autre, chaque Turco va bondissant de chambre en chambre, frappant tout à coups de crosse, activant les feux. A travers ses bords, il pousse des cris gutturaux qui n'ont plus rien de l'homme. Ses lèvres fortes, ses dents blanches s'ouvrent à des rires féroces. La sueur du plaisir passionné fait luire sa face noirâtre. Ses yeux sont brillants. On dirait qu'il se retrouve dans la destruction et

1. Emile Carrey, *Récits de Kabylie, campagne de 1857*, Paris. Michel Lévy, 1858, pp. 177-179 ; voir encore d'autres détails, pp. 239, 255-256, 258-259, 260-262.

l'incendie comme dans ses éléments favoris. Ses aïeux, peut-être les Vandales de Genséric, devaient avoir, au sac de Rome, et ces enivrements, ces rires sauvages, et cette fureur joyeuse. Ça et là, au détour d'une ruelle, on découvre un Kabyle la figure presque cachée dans son burnous, un Yenni sans doute ; sa tête est chargée de branches vertes pour qu'on le confonde avec ses ennemis ; il est là, seul, timide regardant d'un regard muet sa maison qui brûle. Il peut regarder à l'aise ; chacun est trop occupé pour s'informer de lui. Bientôt d'ailleurs lui aussi prendra sa revanche. Dans huit jours, il ira de compagnie avec ses brûleurs d'aujourd'hui, brûler les Illilten, les Irdjer, les Oumalou, ses présents alliés. »

Ces mœurs ont été de tout temps ; et, de tout temps, le guerrier déçu dans ses espoirs de butin s'en est pris aux choses fragiles : le bris des poteries surtout s'exécute avec une joie systématique. Et quand, dans les vieux documents, on ordonnait de ne laisser, de telle citadelle ou ville prise, pas pierre sur pierre, à plus forte raison ne laissait-on une seule poterie intacte. Or, j'ai noté — par expérience, hélas ! — que les poteries non cuites au four se brisent en bien plus de morceaux, et de petits morceaux, que nos poteries ou faïences modernes. Un bon coup sur une amphore kabyle : et c'est presque un émiettement ! Or, les poteries « ibériques » étaient identiques, comme facture, aux poteries kabyles.

*Les diverses sortes d'engobe.* — Après cette digression, qui a au moins ce mérite de montrer combien les industries locales sont soumises à des règles de fixité et de constance — puisque le plan des maisons, la technique céramique et l'orfèvrerie des Beni Yenni, ainsi que tout leur art ornemental n'ont nullement été modifiés par le cataclysme de 1857, — lorsque les circonstances géographiques s'y prêtent, il convient de passer en revue les diverses sortes d'engobes dont j'ai étudié sur place les modes d'application.

Les poteries brunes, avec ou sans dégraissant micacé, sont absolument sans engobe, quoique très bien polies : du moins celles de Tifra, Ikhaledjine, etc., des Beni Ourliss, celles des Fenaia. Les poteries grises de Tablablat en face de Fort National, n'ont pas d'engobe non plus, mais sont lissées sur leur rebord. Toutes les autres poteries recueillies sont recouvertes d'un engobe soit rouge (par adjonction de peroxyde de fer à l'argile commune), soit blanc (par application d'un kaolin spécial, plus ou moins délayé et épais).

*Engobe rouge.* — J'ai vu faire des poteries à fond rouge à Taourirt Amokran (deux ateliers) et à Aït Larba, village des Beni Yenni (un atelier). Les détails de l'application de l'engobe (à la main) sont partout identiques<sup>1</sup>.

L'engobe est lissé au galet dans les deux villages ; mais le lissage ne donne à Taourirt Amokran qu'un effet très faible, visible quand les poteries sont encore toutes neuves, avant ou après la cuisson. Toutes les cruches, gargoulettes, etc. usagées que j'ai vues étaient mates et ternes, tout en étant lissées au toucher, sauf par endroits où elles brillaient un peu.

Par contre, l'effet du polissage au caillou à Aït Larba et dans les autres villages des Beni Yenni (Taourirt Mimoun, Aït el Hassen) est très spécial. Non seulement l'argile locale est déjà d'une contexture serrée, de sorte que ces vases rendent au choc un son métallique mais la terre utilisée pour l'engobe est, elle aussi, de qualité supérieure et contient plus d'hématite encore. Le vase neuf rappelle presque à

1. On remarquera que Wilkin et Mac Iver, *Libyan Notes*, ne connaissent même pas l'engobage en tant qu'élément spécial, très important, du processus de fabrication. Le plus qu'ils disent c'est qu'il y a un smearing (barbouillage) de la face extérieure du pot.

la vue et au toucher certaines poteries classiques. Le brillant reste sur les vases usagés ; ils sont d'un rouge plus sombre, très chaud, sur lequel les dessins noirs ressortent bien. De toutes les poteries kabyles que j'ai vues, ce sont celles des Beni Yenni qui sont la meilleure « red polished ware ».

Par dessus cet engobe rougeâtre, on applique encore de la couleur rouge vif, soit conformément à un modèle de dessin (c'est le cas sur les cruches reproduites ici), soit également sur toute la surface extérieure (j'ai vu de grandes amphores ainsi peintes). A l'examen, on voit que le lissage a été fait au galet après l'application de cette couleur, ainsi que les sertis et motifs noirs : d'où l'aspect uniformément brillant des vases.

La couleur rouge franc des Beni Yenni est donc obtenue directement ; il en est de même du rouge de Taourirt Amokrân. Il convient de ranger dans la même catégorie la poterie des Beni Aissi et des Beni Douala : c'est de la red ware, car l'engobe est de l'argile un peu rougie avec de l'hématite. Sur cet engobe, on peint des champs en rouge et d'autres en blanc ; et aux endroits de raccord, on trace de larges bandes noires, sous lesquelles on voit parfaitement transparaître par endroits, tantôt du blanc, tantôt du rouge. On peint ensuite le détail, on met cuire et pendant que la poterie est encore chaude — ou bien quand elle est refroidie, mais alors il y a une deuxième cuisson — on enduit tous les endroits accessibles d'un mélange de résine et d'huile. La seconde cuisson jaunit les blancs, accentue les rouges et les noirs et donne à tout l'objet un brillant que ses innombrables boursouflures ne permettent pas de confondre avec la glaçure des faïences.

On n'a donc le droit de parler ni de white ware, ni de poterie à fond blanc ou jaune à propos de ces poteries. C'est de la poterie à fond rouge terne là où il n'y a pas de vernis, à rouge (avec beaucoup de jaune et de noir) brillant là où il est verni à la résine et à l'huile, fond sur lequel on a peint du décor en blanc et en noir. Tout le processus est très visible sur le ventre (jamais verni) des chameaux, au goulot des amphores, ou à l'intérieur des anses, là où le vernis n'a pas été mis.

La confusion s'explique aisément par ceci que : 1° le champ peint en blanc est d'ordinaire bien plus étendu que les bandes ou coins restés rouges ; 2° à certains endroits, par exemple pour remplir de petits losanges, de petites touches de rouge ont été surajoutées sur le décor noir ou blanc.

Sont donc à engobe et à fond rouges toutes les poteries peintes de la région de Fort National ; reste à savoir si le Djurdjura sert de limite, ce que je ne saurais déterminer puisque la provenance des poteries du musée d'Alger n'est pas toujours certaine. Au sud du Djurdjura, ainsi qu'à l'est, ne se rencontrerait que de la poterie à engobe et à fond blancs — car c'est l'engobe qui, étant à considérer comme décor, fournit le fond normal. Quant aux distinctions de Mac Iver, je n'ai pas constaté qu'elles répondent à la réalité : la poterie « commune » que j'ai vue ailleurs que dans la région de Fort National est brune ou brun gris, mais non pas rouge, à peine rosée parfois.

*Aire de répartition de la poterie à fond rouge.* — Les ressemblances entre ces poteries kabyles à fond rouge et celles à fond rouge de l'Égypte néolithique ont été mises en lumière par Mac Iver <sup>1</sup>, Flinders Petrie <sup>2</sup> et d'autres ; toutes ont été également lissées au galet et présentent un brillant blanchâtre qu'on prendrait au premier abord pour une glaçure vitreuse ; mais l'examen d'une cassure suffit à prévenir cette erreur et à démontrer que la cuisson a eu lieu à l'air libre, et par suite n'eût pas fourni un degré de chaleur suffisant pour la vitrification.

1. *Libyan Notes*, p. 61-62.

2. Flinders Petrie, *Migrations*, J. A. I., 1906, p. 193, etc.

La diffusion de la poterie rouge, tant mate que lissée, a été étudiée par J. L. Myres <sup>1</sup> dont le Mémoire doit être complété aujourd'hui <sup>2</sup>; mais je crois bien que les exemplaires les plus anciens sont toujours encore ceux du néolithique égyptien découverts par Jacques de Morgan <sup>3</sup> et étudiés en détail par Flinders Petrie <sup>4</sup>; On remarquera pourtant que l'ornementation des poteries rouges kabyles comporte du dessin noir et que le blanc n'y est employé que par plaques, alors que les poteries rouges lissées d'Égypte portent un décor blanc du genre appelé « décor de vannerie » ou bien un décor noir qui encercle la partie supérieure en descendant plus ou moins bas. Une autre série de poteries est en terre jaune et porte des ornements peints en rouge; « dans toutes ces peintures, on reconnaît le même goût artistique, les mêmes traditions <sup>5</sup>. » Enfin des poteries brunes lissées, non peintes, peuvent aussi être comparées aux poteries brunes kabyles.

Il semble bien que ces poteries rouges lissées de l'Égypte soient les plus anciennes connues, bien qu'il en ait été trouvé aussi de fort anciennes en Palestine <sup>6</sup>, en Asie Mineure, en Perse : mais il est difficile de les dater exactement. Le plus qu'on puisse affirmer c'est qu'elles ne sont pas néolithiques mais datent soit de l'âge du cuivre (énéolithique), soit des débuts du bronze.

Je n'insisterai pas davantage ici sur la poterie rouge, car mes matériaux nouveaux sont insuffisants : je tenais seulement à signaler l'importance théorique des belles pièces des Beni Yenni.

*Poteries à fond blanc.* — Par contre, comme l'étude des poteries à fond blanc a été l'un des objets principaux de mes recherches sur place, j'ai pris soin de noter le plus possible de particularités. Les six ateliers, répartis entre trois villages, que j'ai pu visiter, m'ont fourni matière à quelques rectifications, et je reproduis ci-dessous les notes de mon carnet.

*Aït Ali (Toudja)* : la poterie blanche est faite par deux femmes déjà âgées, qui sont parentes et emploient exactement les mêmes procédés; elles habitent non loin l'une de l'autre, dans le village de Aït Ali. Chacune cuit séparément, au fur et à mesure des commandes. Le pot se fait d'abord soit avec de l'argile rouge très foncée recueillie tout près, soit en mélangeant cette argile rouge avec de la terre blanche qui s'appelle *talia*, la même qui sert à l'engobe. On va chercher le *talia* à six kilomètres de Aït Ali, à Amadou (près de La Réunion); il y en a un autre gisement à Aougitone, à 150 m. de l'école. Quant à la terre rouge foncé, on s'en sert aussi pour peindre, en l'écrasant avec un petit caillou plat sur une grosse pierre légèrement concave. On construit le pot par lambeaux surajoutés; on le laisse sécher légèrement, puis avec la main on l'enduit d'une couche épaisse de terre blanche délayée. On a lissé le pot avec un morceau de bois à l'extérieur, un galet à l'intérieur. Le pot une fois enduit de terre blanche on le lisse avec un galet blanc, mais pas longtemps, puis on le met de côté et on prépare les autres pots. Quand toute la provision est prête, ce qui peut exiger plusieurs jours, on

1. J. L. Myres, *The early pot fabrics of Asia Minor*, J. A. I., 1903, p. 374-377.

2. Cf. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, p. 145-148 : Au lieu de *lustré* et de *couverte*, il faut comprendre *lissé au galet sur engobe coloré*.

3. J. de Morgan, *Recherches sur les Origines de L'Égypte*, I. *L'Age de la pierre et des métaux*, Paris, 1896, p. 151-161.

4. Flinders Petrie, *Nagada and Ballas*, Londres, 1900; il convient de consulter aussi toutes les monographies suivantes publiées par Flinders Petrie et ses collaborateurs, notamment *Meidun*, 1909-1911.

5. J. de Morgan, *ibidem.*, p. 161.

6. Le p. Hugues Vincent, *Canaan d'après l'exploration récente*, Paris, 1907, p. 319 et suiv.

reprend les pots un à un, on les humecte en y jetant avec la main un peu d'eau et on lisse longtemps et fort jusqu'à ce que tout le pourtour — et s'il s'agit d'un vase large, même l'intérieur — soit lisse, bien brillant et donne au toucher une sensation savonneuse. Comme ailleurs, le galet s'appelle *azemzi*, l'engobe blanc est appelé *l'moura*, mot qui signifie simplement couleur (blanc se dit *amellal*, rouge *azeggar*, etc.). Les dessins (*erkone*), ne s'appliquent qu'après le lissage définitif de l'engobe. Dès que toute la provision est peinte et que les couleurs sont sèches, on passe à la cuisson qui se fait hors du village, sur une aire plate et en recouvrant les poteries de branches. Le pinceau est du type déjà décrit.

*Aït-Daoud* (au-dessus de *Sidi-Aïch*). La seule femme qui fasse des poteries à fond blanc est encore jeune; elle a appris le métier d'une vieille parente, devenue presque aveugle et qui habitait un autre village, assez loin et plus haut dans la montagne. Elle répète les dessins que la vieille lui a appris et sait même faire des formes et des dessins « plus jolis » que ceux que j'ai vus. Je suis arrivé le jour même où elle terminait sa provision, qu'elle a fait cuire le lendemain. Elle commence par faire le pot avec de la terre rougeâtre, tout en le polissant avec un morceau de bois à l'extérieur, une pierre plate à l'intérieur. Puis elle revêt le pot, avec la main, d'une couche de terre blanche délayée et laisse sécher le tout. Avant de peindre, elle frotte le pot avec un galet blanc; la couche d'engobe est épaisse d'un centimètre au moins [avant la cuisson]; puis il doit y avoir retrait, car sur ces mêmes pots cuits, cette couche est très mince et très fragile. « Pourquoi quelquefois la poterie brille? — A cause du caillou, *azemzi* ». Quand l'engobe est assez lissé, elle y peint avec un pinceau du type courant.

*Tifra*. Visité trois poteries communes, situées au-dessus de l'école indigène. Dans toutes trois des femmes font des sortes de grosses marmites arrondies, basses (fig. 9), en terre brune bien lissée et par endroits ainsi rendue brillante. La potière située le plus haut revêt ses marmites, à la main, d'une couche épaisse de terre blanche, finement tamisée puis pétrie, et qu'elle frotte avec un galet pour la rendre brillante. Ce brillant reste après la cuisson. C'est de cette même terre tamisée qu'elle fait entièrement le petit plateau dont j'ai parlé, qu'elle fait tourner avec son orteil, mais elle le laisse brut, sans le lisser; jamais il n'y a de peinture sur cet engobe, pas plus que sur les parties brunes de ces marmites. Quelquefois l'engobe n'est pas lissé; la largeur de la bande blanche est très variable; je n'ai pas vu de pot de ce genre qui soit entièrement blanc.

Il suit de ce qui précède que certaines hypothèses de Mac Iver sont erronées <sup>1</sup>. On n'enduit pas le vase avec l'engobe au moyen d'un pinceau très large. Si le blanc déborde parfois à l'intérieur, c'est simplement parce qu'il coule de la terre blanche de la main, alors que celle-ci enduit le haut du col. Quant à ce poli qui joue un grand rôle dans les rapprochements qu'on a faits de ces poteries avec celles à fond blanc de Chypre, il provient d'un lissage, donc d'une cause purement mécanique, mais non pas d'un enduit qu'on appliquerait et qui, à la cuisson, se vitrifierait. J'ajoute que parfois les potières de Aït Daoud et de Aït Ali lissent de nouveau le pot avec leur pierre après que les couleurs sont bien sèches et juste avant de déposer les pots sur l'aire de cuisson. Tous ces détails sont de nature à fixer les idées sur la confection de certaines céramiques préhistoriques et classiques.

On remarquera en premier lieu que le revêtement d'un engobe blanc (lait de

1. *On a rare fabric of Kabyle Pottery*, J. A. I., p. 245-246. Nulle part je n'ai vu en usage de « pinceau large » pour peindre quoi que ce soit; si, comme le dit Mac Iver, on en a à « Tagamunt Azuz », ce ne peut qu'être un objet européen, ou imité de l'européen.

chaux, kaolin) n'a pas été connu des Égyptiens des débuts, ainsi que le note expressément J. de Morgan <sup>1</sup>, bien qu'il existe des kaolins fins et blancs près d'Assouan. De même, il ne faudrait pas croire que si la poterie blanche ne se fait qu'en certaines localités de la Kabylie, c'est parce que la matière première manque. Quand on va de Fort National aux Beni Yenni, il faut descendre dans un ravin profond où coule une rivière sur le bord de laquelle on voit par endroits des tas de gypse, de chaux, etc., extraits et accumulés par les indigènes des villages d'alentour : or, dans ces villages-là, on ne fait cependant que de la poterie rouge. Et si à Taourirt Amokran et aux Beni Aïssi, on peint du décor blanc, cependant on ne recouvre jamais les vases entièrement d'un engobe blanc, mais seulement d'un engobe rouge. Par contre, à Toudja on pourrait, étant donnée la bonté et la puissante coloration de l'argile ferrugineuse, donner aux vases un revêtement rouge excellent : cependant le rouge n'y sert que pour le décor en traits rectilinéaires.

Ceci pour bien indiquer qu'il y a vraiment dans le choix d'un engobe ou de l'autre un élément traditionnel, indépendant des conditions externes ; et c'est pourquoi on va chercher très loin la matière colorante imposée par la tradition alors qu'on a sous la main une autre matière colorante mais dont l'emploi comme engobe — ou ailleurs pour le décor — serait contraire à la tradition.

A constater ce mécanisme, j'ai dû abandonner le scepticisme avec lequel j'accueillais les théories de J. L. Myres sur la diffusion des poteries à engobe blanc : il les voit apparaître dans la Méditerranée orientale à un moment donné et seulement dans des localités déterminées : Cappadoce, Chypre, Basse-Palestine, puis en Thessalie, en Sicile, en Apulie <sup>2</sup>. Depuis, l'aire de répartition de cette poterie à engobe blanc s'est trouvée plus considérable, ainsi qu'il sera dit plus loin à propos des systèmes de décors. Donc le fait à retenir, c'est que si la poterie kabyle rouge appartient à un groupe céramique déterminé, la poterie kabyle blanche appartient à un autre groupe céramique lui aussi déterminé, manifestement postérieur au premier : car là où des fouilles, comme en Crète, en Palestine, etc. ont découvert les deux classes, la blanche s'est toujours trouvée au dessus de la rouge.

Il convient enfin de signaler que ces deux classes sont bien indépendantes, puisqu'une même potière ne fait pas tantôt des vases à engobe rouge, tantôt des vases à engobe blanc ; de même que deux ou trois potières d'un même village ne font pas l'une la première, une autre la deuxième classe de poteries : la répartition est donc aussi nette dans la vie courante actuelle, qu'elle l'est dans les couches archéologiques.

Nulle part en Kabylie on ne fait de poterie noire.

*Le décor.* — Les auteurs qui se sont occupés des poteries kabyles se sont contentés, pour la plupart, de nous avertir que leur décor est « géométrique ». Comme s'il n'y avait pas toute une collection de décors géométriques différents et comme si les combinaisons de quelques éléments simples ne différaient pas de peuple à peuple, de localité à localité, d'époque à époque ! Si je prétends le plus souvent que les archéologues ont beaucoup à apprendre des ethnographes, il faut reconnaître qu'en ce qui concerne la céramique, les ethnographes ont beaucoup à apprendre des archéologues : pour commencer, ils doivent appliquer aux poteries demi-civilisées les principes d'examen que les archéologues ont bien été obligés

1. *Recherches*, etc., p. 153.

2. J. L. Myres, *Notes on the history of the kabyle Pottery*. J. A. I., 1902, p. 248-262 ; du même : *The early pot fabrics of Asia Minor*, J. A. I., 1903, p. 388 et suiv. Ne pas confondre avec la poterie égéenne à décor blanc, étudiée par H. Schmidt, *Z. F. E.*, 1904, pp. 647 et suiv.

d'appliquer aux poteries anciennes puisque celles-ci ne se retrouvent, dans la plupart des cas, que cassées en tessons.

En conséquence, on trouvera ci-joint des tableaux analytiques qui permettront à d'autres spécialistes d'instituer des comparaisons de détail, quitte à revenir sur la question dans le cas où je pourrais compléter mes enquêtes (voir les planches IV, V, et VI) et les fig. 15 et 16.

Dès maintenant, cependant, il me faut signaler un fait important : c'est que si

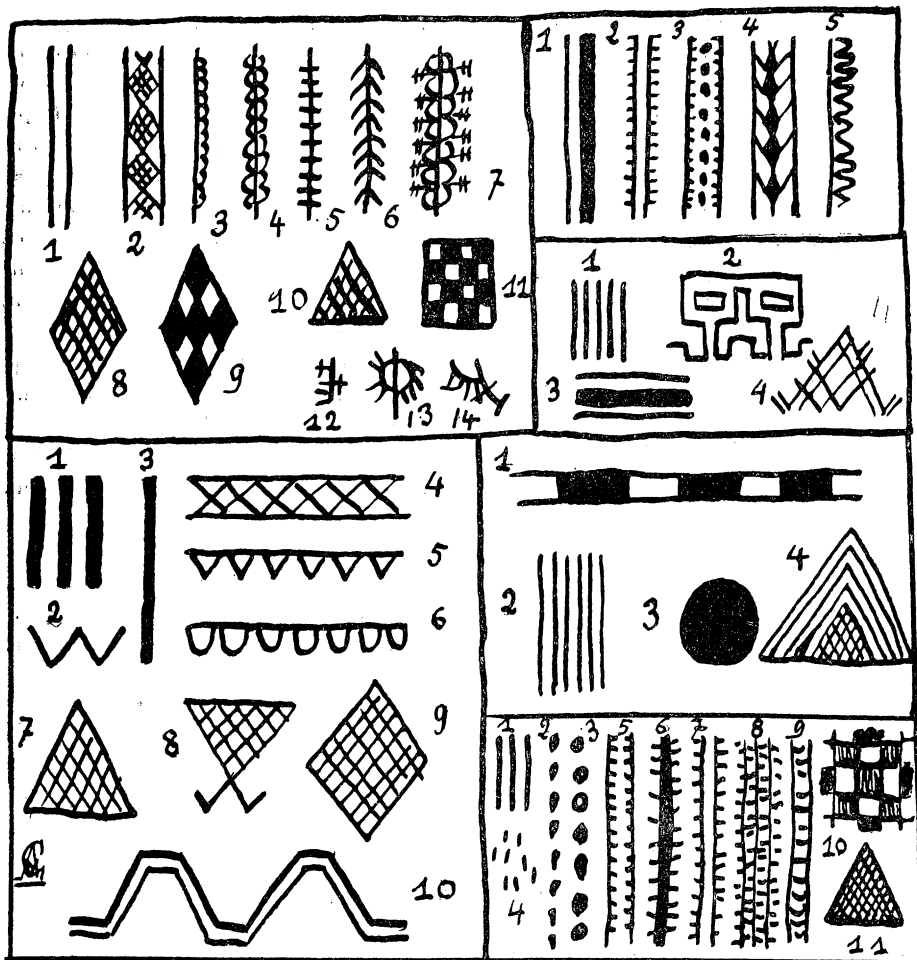


Fig. 15. — Éléments décoratifs des poteries : 1 à 14, de Aït Daoud (Sidi Aïch); 1 à 5, d'un plat acquis à Bougie et provenant peut-être de la région de Philippeville; 1 à 4, des Beni Yemir 1 à 10, de Taourirt Amokran; 1 à 4, d'un autre atelier de Taourirt Amokran; 1 à 11, de provenance incertaine : Bouira, Palastro ou Dra el Mizân ?

les éléments fondamentaux du décor kabyle sont partout les mêmes, leur combinaison varie de localité à localité.

*Les éléments simples.* — Ces éléments sont :

- a) la droite mince et longue ; la droite épaisse et courte ; le petit trait mince.
- b) le point ; la pastille.
- c) l'angle (chevron) ; le triangle.
- d) le carré ; le losange.
- e) le petit arc de cercle ou angle arrondi.

On remarquera que parmi ces éléments simples on ne rencontre ni la spirale, ni

la volute, ni le méandre, ni l'ovale, ni la ligne ondulée, ni même le cercle : car les seuls cas de cercle que j'aie relevés sont ceux qui ornent le fond de quelques plats ou la base du marli ; on ne peut pas regarder non plus comme un ornement autonome le cercle qui tourne tout autour du marli ou du rebord des plats, du goulot des cruches. Bref le cercle simple ou les cercles circonscrits, enfin aucun des dessins à base circulaire (rosaces, etc.) ne se rencontrent sur les poteries kabyles. Et comme on les trouve normalement sur les poteries dites mycéniennes d'une part, dans la sculpture sur bois des Kabyles de l'autre, cette constatation négative est d'une grande importance théorique.

Les tableaux ci-joint ne se rapportent comme de juste qu'aux poteries que j'ai vues sur place ou rapportées, celles du Musée d'Alger devant d'abord être identifiées rigoureusement et celles de Mme Eustace Smith (British Museum) et de Mac Iver ayant été décrites dans *Libyan Notes* et le *Journal* de l'Institut anthropologique de Londres. Or, si l'on veut bien se reporter à mes tableaux, où j'ai jugé nécessaire, sans craindre les répétitions, de classer les motifs par localités, on verra que :

1° les éléments fondamentaux ne sont pas tous utilisés par toutes les potières indistinctement.

2° les combinaisons de certains d'entre ces éléments fondamentaux varient de localité à localité et de potière à potière.

Il n'y a pas lieu d'insister longuement sur le premier point. Si chez les Beni Aïssi et Beni Douala il y a utilisation d'un grand nombre d'éléments simples, les potières de Toudja ou celle de Ait Daoud arrivent à un maximum de rendement esthétique avec un minimum d'éléments. Encore est-il au moins étonnant de voir que les potières de Taourirt Amokran, des Beni Yenni et des Beni Aïssi, qui toutes ont affaire à Fort National, possèdent chacune un jeu propre d'éléments, sans que l'idée leur vienne d'enrichir leur stock par des emprunts réciproques.

*Les combinaisons typiques.* — Elles ne s'empruntent pas non plus les combinaisons, et c'est ici que se marque le mieux la tendance à l'originalité localisée. Sans doute le double losange se rencontre un peu partout ; mais il ne fournit un motif central qu'à Taourirt Amokran et à Ait Daoud ; dans le premier cas il s'orne de prolongements et vit à l'état isolé, en qualité de pendentif pour ainsi dire, au lieu que dans le second il est compris dans une bande.

De même le losange simple et le triangle isocèle fournissent une ornementation banale : mais à Toudja les potières s'en servent avec une véritable virtuosité, de sorte qu'une fois averti, on distinguerait une poterie de Toudja entre mille. Ce qui a plu aux Beni Aïssi, au contraire ce sont les variations sur le thème du point et des traits parallèles, ou dans d'autres ateliers du chevron à crochets. Il vaudrait la peine de localiser ces variations par atelier.

Les Beni Yenni, eux, dédaignent la surcharge : il leur plaît que la forme du vase soit soulignée par un large serti qui fait ressortir le rouge appliqué par teintes plates et délimite des champs diversement éclatants. Mais la fantaisie réapparaît par l'irrégularité des chevrons de remplissage à l'intérieur du triangle isocèle et par l'adjonction de petits traits qui désharmonisent la monotonie géométrique.

Enfin le damier et l'échelle à barreaux nombreux caractérisent Bouira (ou Palestro), de même que le losange à piquants allège les motifs d'un plat verni que j'ai acquis à Bougie.

Si donc au premier abord les poteries kabyles produisent une impression confuse, on distingue fort vite à l'examen des combinaisons décoratives définies. La



même constatation s'impose pour le remplissage. En règle générale le triangle isocèle se remplit par des traits parallèles aux deux côtés égaux; mais sur certaines poteries Beni Aïssi on préfère des traits parallèles à la base ou bien une superposition de triangles (adaptation de la multiplicité des traits parallèles dont j'ai parlé); très souvent les losanges ainsi délimités sont à leur tour partagés par des parallèles ou bien remplis en damier.

A Toudja, par contre, ce qui prévaut, c'est le remplissage à l'aide de *bandeaux* simples ou doubles qui sont à leur tour divisés par des perpendiculaires. La virtuosité des potières de Toudja à se servir de ces bandeaux est remarquable et ce sont eux qui caractérisent définitivement cette production locale.

*La « Toudja series ».* — Aussi convient-il de mettre en garde contre une erreur de Mac Iver<sup>1</sup> qui conduit J. L. Myres<sup>2</sup> à établir une classe spéciale de poteries peintes, à fond blanc lissé à laquelle il a donné le nom de « Toudja series », terme qui risque de passer dans la terminologie céramique. En effet, de toutes les poteries dites de Toudja par Mac Iver et Myres, il n'y en a pas qui semble originaire de Toudja, car pas une seule d'entre elles ne présente le décor aux bandeaux. Je n'ai pu déterminer le lieu d'origine de toutes ces poteries : j'y reconnais quelques exemplaires venus de Sidi Aïch, un des Fenaïa, d'autres sans doute de la région de Philippeville, etc. Que si d'ailleurs c'est l'engobe blanc lisse qui caractériserait seul cette « Toudja series », il n'y a pas d'inconvénient à accepter ce terme, car, on l'a vu, le lissage savonneux des *vraies* poteries de Toudja est en effet caractéristique.

D'autre part, si on compare le tableau des éléments ornementaux des poteries à fond blanc recueillies par moi avec le tableau qu'a dressé J. L. Myres<sup>3</sup> (planche VII) en se fondant sur les poteries supposées de Toudja par Mac Iver, on constate des divergences sensibles. Il n'y a concordance en effet qu'avec les numéros de Myres : 18, 26, 32, 47, 48 et 49 pour ma série de Toudja et des numéros 11, 18, 25, 33, 34, 44 et 57 pour ma série de Ait Daoud<sup>4</sup>.

Par contre, les concordances avec les éléments ornementaux du plat que j'ai trouvé à l'Hôtel de France à Bougie, mais de lieu de fabrication inconnu, sont fort nettes. Abstraction faite du motif des deux gros traits parallèles dont l'intervalle est rempli de rouge, la concordance porte sur tous les motifs sauf deux, c'est-à-dire sur les numéros de Myres 9, 11, 18 et 39. La seule différence à signaler, c'est que sur mon plat les numéros 9 et 11, qui sont des triangles opposés sont indépendants, au lieu que chez Myres ils se répètent en manière de bande. Or, dans *Libyan Notes*, p. 61, R. Mac Iver croyait ces poteries blanches lissées « fabriquées près de la côte, dans la direction de Philippeville ». Dans ce cas la série serait apparentée aux poteries qui, au Musée d'Alger, sont étiquetées comme originaires d'El Milia.

*La signification des motifs.* — Ayant obtenu à Tlemcen le nom des motifs décoratifs sur nattes, sur tapis et sur broderies sur tulle, ainsi qu'il sera dit plus loin, j'ai tâché d'obtenir des renseignements de même ordre chez les potières kabyles. Mais elles n'ont rien voulu me dire : pourtant ces motifs ont certainement des noms

1. *On a rare kabyle pottery*, J. A. I., 1902.

2. *Notes on the history of kabyle pottery*, J. A. I., 1902.

3. J. L. Myres, *loc. cit.*, J. A. I., 1902, pl. XX, reproduite ici pl. VII.

4. Pourtant, des trois vases kabyles du British Museum représentés p. 241 de l'excellent *Hand book to the Ethnographical collections* rédigé par Joyce, 1910, celui de droite semble bien venir de Toudja; est-ce le n° 11, pl. XVIII de Mac Iver?

puisqu' M. Ricard en a recueilli une petite liste chez les Beni Aïssi, liste qu'il a bien voulu mettre à ma disposition (fig. 16) et que voici :

- |   |   |
|---|---|
| 1. Icherdan = filets.                             | 8. Rkikeb = ....                              |
| 2. Ichchar = ongles.                              | 9. Chaterwar = zigzag.                        |
| 3. Kikeb = ....                                   | 10. Tifednin = ....                           |
| 4. Tanqigt n tezermemoucht = petit cou du lézard. | 11. Tabzimbt = bijou en argent, triangulaire. |
| 5. Tahboul n tezizoua = cellules des abeilles.    | 12. Tamraba'it = carré.                       |
| 6. Tineqqidin oumellal = points blancs.           | 13. Lemri = glace.                            |
| 7. Ichchar oufalkou = Serres du faucon.           | 14. Tajemm'at = groupe, réunion.              |

On remarquera que seuls ont un nom des motifs complexes, et non pas des éléments décoratifs simples, fait sur lequel il y aura lieu d'insister vers la fin du présent mémoire, tout en spécifiant dès maintenant que les éléments du décor qui ont une existence réelle, ce ne sont pas les éléments simples que le savant répartit après analyse et abstraction en tableaux, mais bien les combinaisons de ces éléments, en comprenant dans ce terme les redoublements, les triplement, etc. Ainsi la droite seule n'existe pas, mais bien l'ensemble formé par deux ou plusieurs droites parallèles. De même l'angle, bien que jeté parfois dans un espace libre du champ, ne vaut que

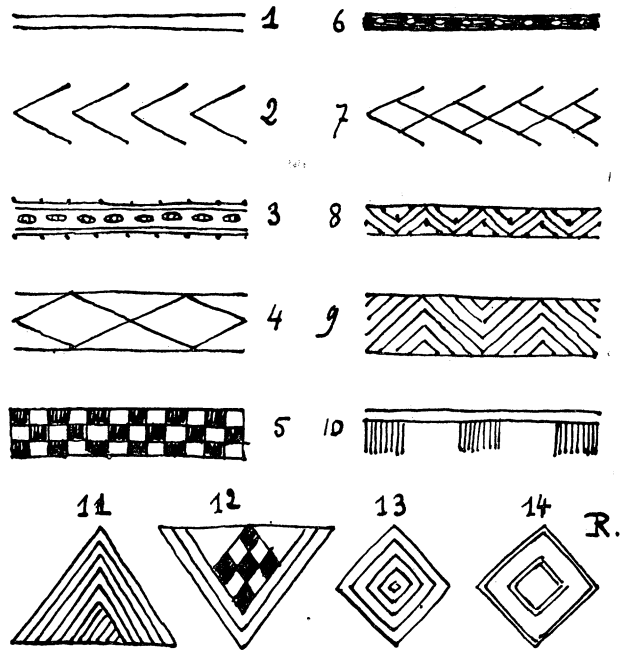


Fig. 16. — Motifs décoratifs sur poteries peintes Beni Aïssi.

comme crochet, ou que comme formatif du losange, du triangle, etc. Bref, seuls les motifs complets possèdent une individualité véritable, à la fois technique et esthétique. On a beaucoup trop oublié ce principe, soit dans l'étude de l'art arabe, soit dans celle des céramiques anciennes.

*Le décor géométrique linéaire.* — Il suffit de se rappeler son existence pour comprendre qu'il y a style géométrique et style géométrique. Nous avons déjà distingué celui qui est à base circulaire et qui caractérise le décor mycénien, de celui qui est rectilinéaire et qui se rencontre seul en Kabylie. Or, même à l'intérieur de cette grande catégorie, il y a des classes secondaires, chacune parfaitement caractérisée pour peu qu'on considère les motifs complexes et non pas les éléments simples obtenus par abstraction.

Je n'ai pas à écrire ici une monographie du décor géométrique rectilinéaire. En conséquence je me contenterai de reproduire quelques documents de nature à

situer historiquement la poterie kabyle, mais sans aucune intention d'instituer une comparaison complète.

Je rappelle d'abord que les poteries kabyles se répartissent ainsi :

a) la poterie brune, grise ou jaunâtre, avec ou sans ornementation ; celle-ci peut être jaunâtre, brune, rouge ou blanche.

b) la poterie rouge à décor noir, rouge ou blanc.

c) la poterie blanche à décor noir ou rouge.

Il serait maladroit de créer des classes d'après la couleur du décor : car il arrive (Toudja, etc.) que l'oxyde de fer employé soit noir ou rouge selon le degré de cuisson ; il suffira du contact avec un tison incandescent pour rendre lie de vin une partie d'un trait par ailleurs du plus beau noir. Ces « variations accidentelles », comme dit Mac Iver (J. A. I., 1902, p. 425), sont trop considérables pour qu'on n'en tienne pas compte. En outre la bichromie du décor est normale ; ce qui est anormal, c'est l'emploi d'une seule couleur pour le décor, comme à Ait Daoud.

Donc bichromie (rouge et noir) sur fond blanc ou rouge : tel est le caractère fondamental de la poterie peinte kabyle. En outre, le remplissage est toujours recti-

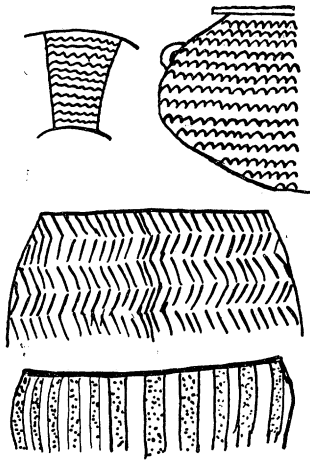


Fig. 17. — Modes de remplissage, poteries peintes, Égypte. D'après J. de Morgan, *Recherches*, t. I, pl. IV, 1 b ; 2, pl. VI, 6 ; 3, pl. IX, 1 ; 4, pl. I, 1.

linéaire et se fait au moyen de parallèles. Que ce soit là un fait typique, un rapide examen de quelques poteries non kabyles le démontre. Ainsi, en Égypte on trouve le remplissage à l'aide de lignes ondulées (fig. 17, 1 à 3) ou de points (fig. 17, 4) ; ailleurs il se fera à l'aide de teintes plates, ou par zones alternativement vides et pleines, etc. On voit dans un même pays les procédés de remplissage varier avec les époques et, par suite, il n'est pas indifférent que l'un d'eux seulement soit utilisé en Kabylie au détriment de tous les autres. On remarquera en outre, que le remplissage à l'aide de parallèles doit être distingué d'un remplissage qui lui ressemble beaucoup à première vue et qui comporte des parallèles obliques par rapport aux côtés, système courant sur la céramique « ibérique » de style mycénien (fig. 18, 1), des tessons de Gournia (fig. 18, 2) sur des poteries chypriotes (fig. 18, 4) etc. En outre, un décor à première

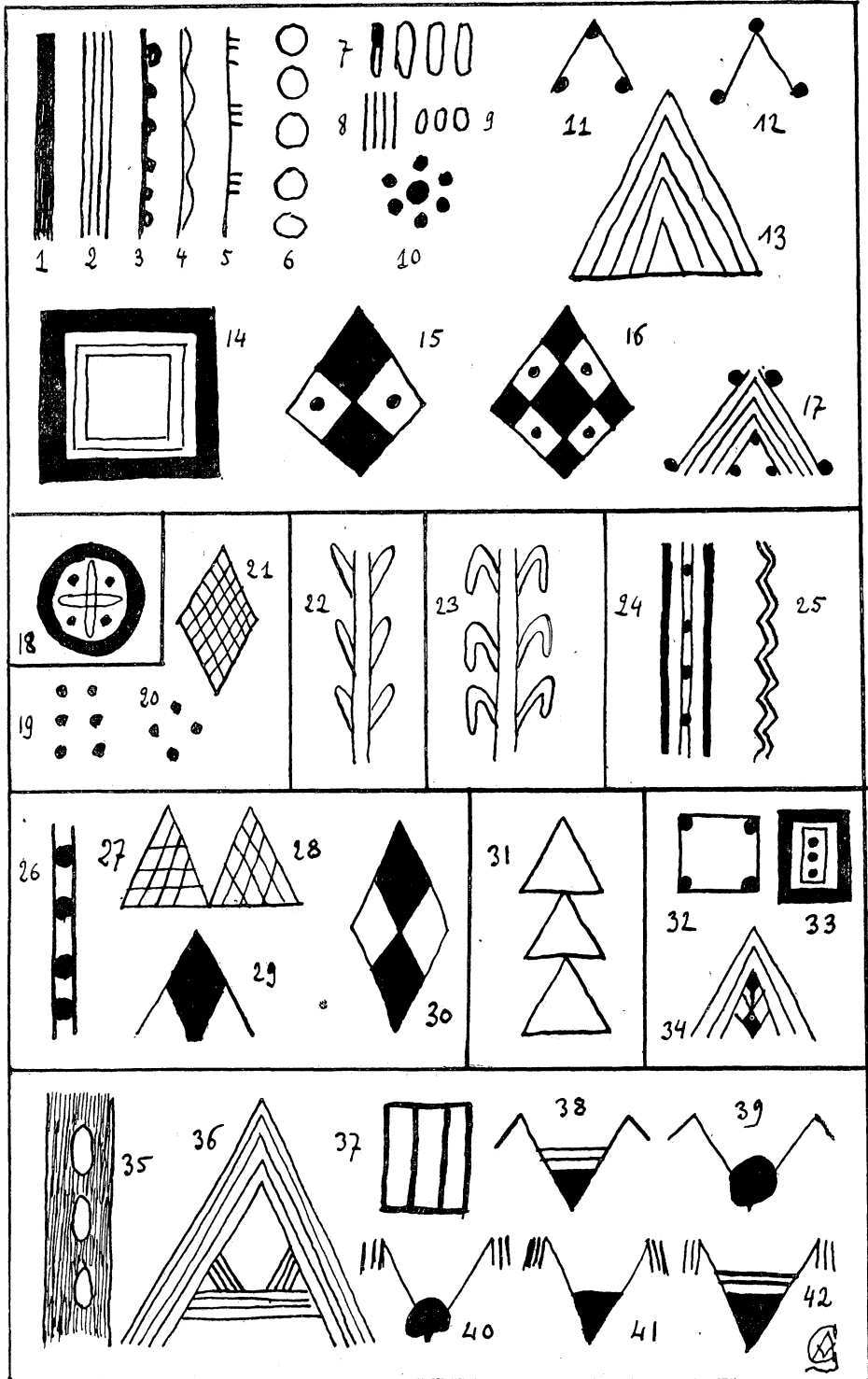
vue géométrique, mais qui n'est autre qu'une transposition peinte du vieux décor cordé, avec imitation des filets de pêche, se rencontre en Égypte (décor blanc sur fond noir)<sup>1</sup>. Il convient de maintenir la comparaison à l'intérieur de certaines limites, afin de discerner les parentés de style véritables.

*Survivances et tradition.* — Mais peut-être quelques-uns de mes lecteurs trouveront-ils aventureux de rapprocher des poteries de l'an 1911 d'autres qui ont plusieurs milliers d'années d'existence, et qu'un tel exemple de survivance proto-historique jusqu'à aujourd'hui même serait proprement stupéfiant. Or, des survivances comparables ont été relevées pour divers objets en Hongrie ; à Chypre même Ohnefalsch Richter a trouvé en usage, acheté et reproduit des gourdes et des cruches simples ou conjuguées exactement identiques à d'autres dont les circonstances de trouvaille certifient la date de fabrication.

Le cas de survivance le plus net, et qui nous concerne de plus près est fourni par

<sup>1</sup> Voir Flinders Petrie, *Nagada and Ballas*, pl. XXX, reproduite en noir par Capart, *Les débuts de l'art en Égypte*, p. 114.

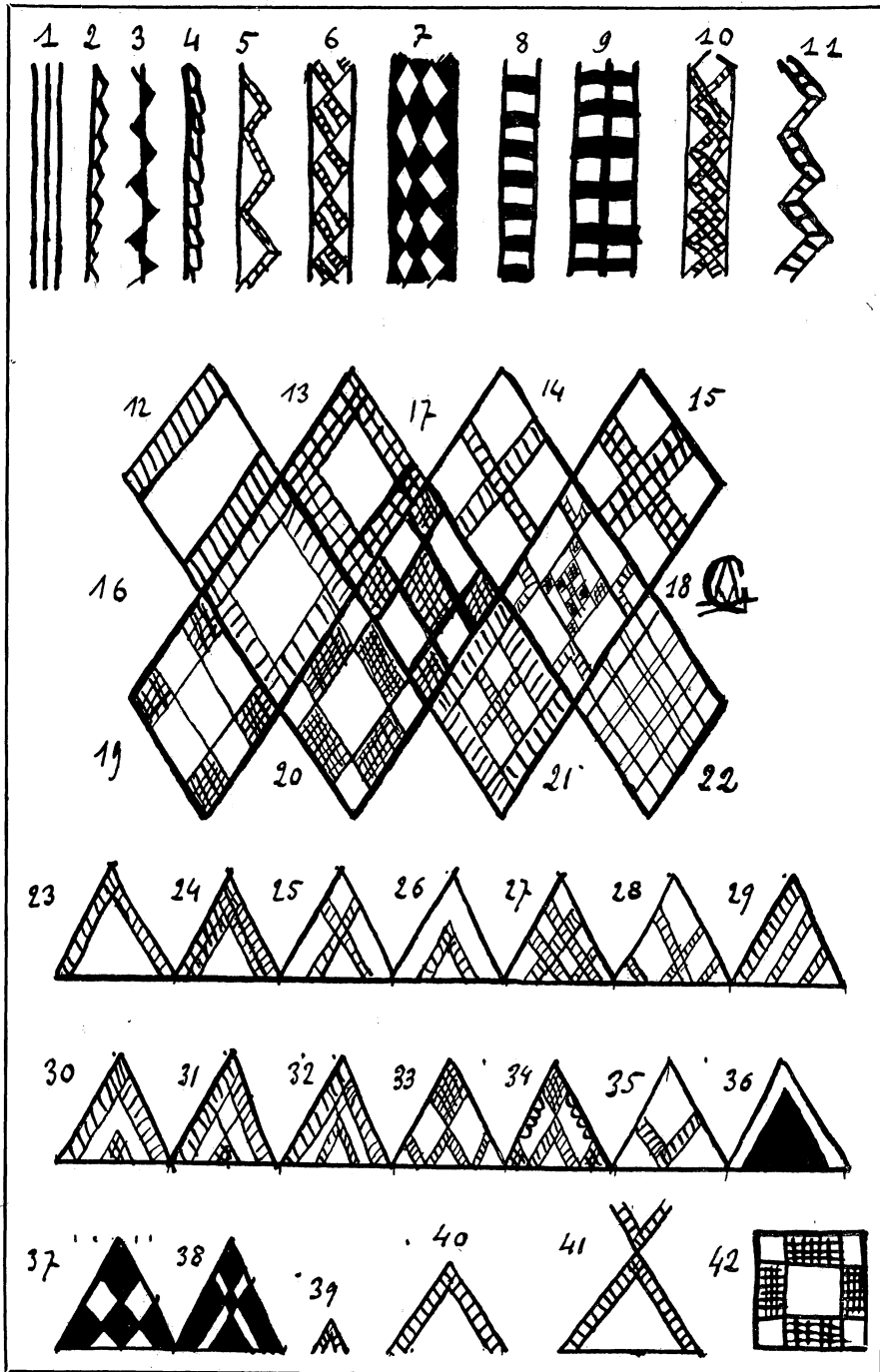
PLANCHE IV.



Éléments décoratifs des poteries Beni Aïssi et Beni Douala. Dix ateliers.



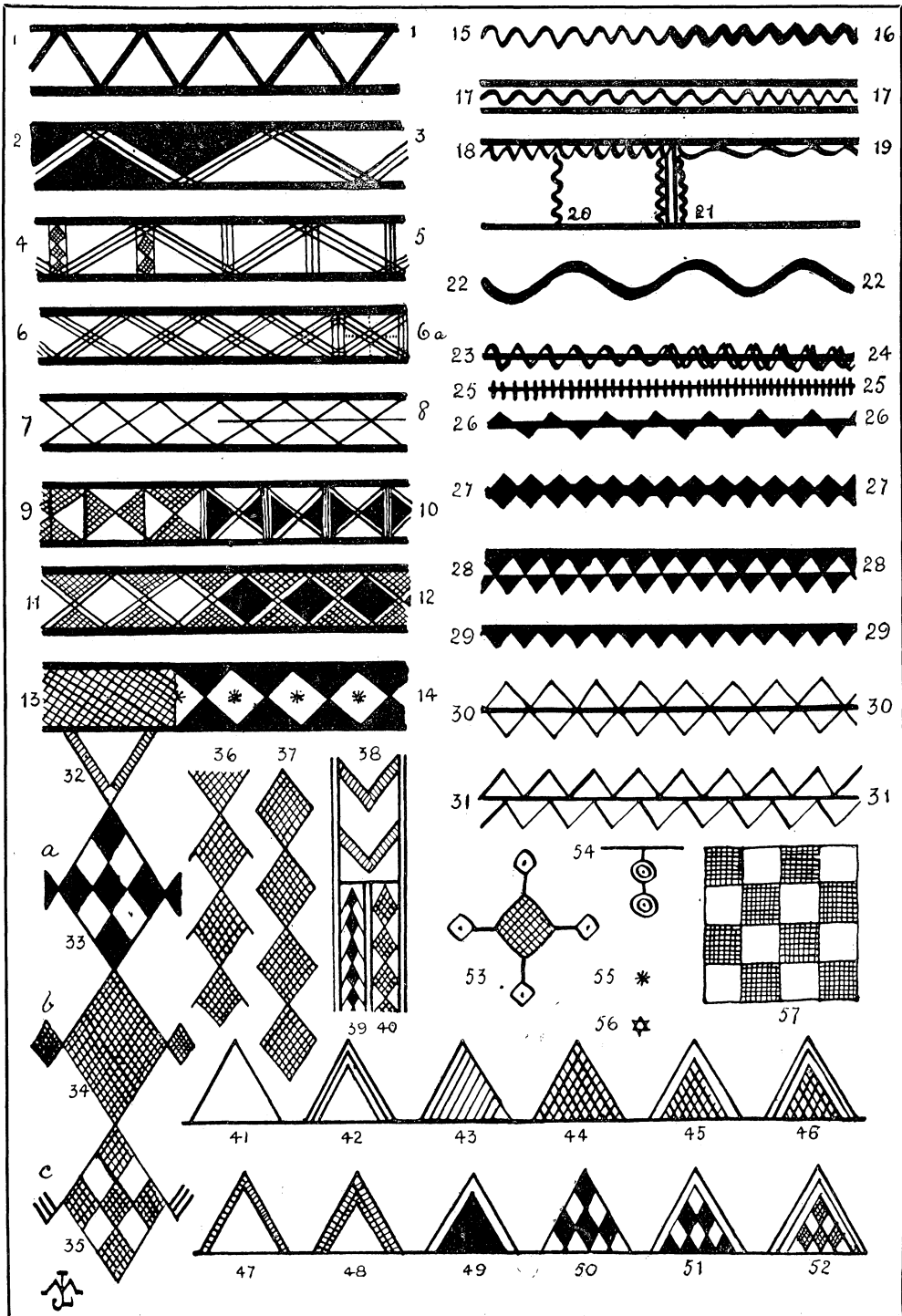
PLANCHE V.



Éléments décoratifs de poteries de Toudja, deux ateliers.



PLANCHE VI.



Eléments décoratifs des poteries kabyles (étudiées par Randall Mac Iver et J. L. Myres, d'après J. A. I., 1902, pl. XX.)





les gargoulettes à large panse qui se fabriquent en masse en Espagne, sont en usage à Marseille comme en Algérie et repètent exactement les gargoulettes

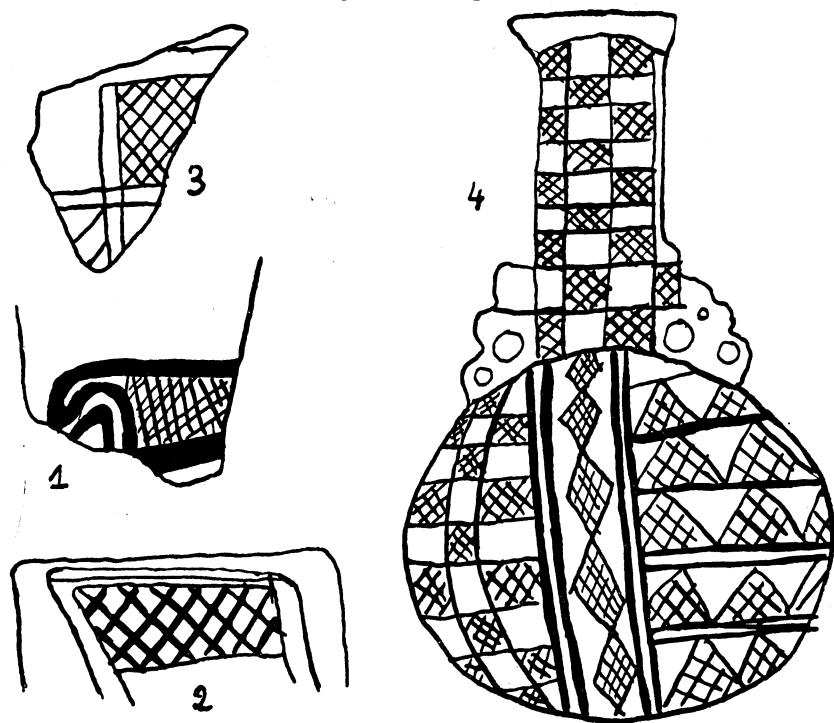


Fig. 18. — 1, d'après P. Paris, *Essai*, t. II, fig. 138 ; 2, d'après E. H. Hall, *Transact. univ. Pensylvania*, t. I, III, pl. XXXII, 6 ; 3, d'après Garstang, *Meroë*, pl. XLIX ; 4, d'après De Ridder, *Coll. de Clercq, Vases peints*, n° 307 (Chypriote).

chypriotes<sup>1</sup>, gargoulettes parfois en forme de coq, dont j'ai examiné un grand nombre d'exemplaires et auxquelles je consacrerai un article spécial.

Et pour la fixation d'un système décoratif pendant bien des siècles, sans qu'aucun des styles postérieurs ne soit venu le modifier ni le dévier vers des voies nouvelles, Pierre Paris nous en donne un cas très net :

« L'histoire de la céramique des Ibères [entendez : des habitants proto-historiques de la péninsule ibérique] n'a qu'un chapitre, un chapitre long et intéressant, mais unique. Pendant de longs siècles, jusqu'à la conquête romaine, après même cette conquête ils sont restés fidèles au style qu'ils avaient emprunté à leurs premiers fournisseurs orientaux et qu'ils avaient du reste marqué de leur empreinte personnelle. Ce style pendant une longue période s'est modifié à mesure que se modifiaient de leur côté les styles qu'il imitait et si les vases à décor floral font surtout songer à Mycènes, les vases géométriques rappellent plutôt les vases italiotes, et les vases à figures animales sont proches parents par certains côtés des vases proto-attiques et proto-béotiens. Mais bientôt, quand le style primitif a fait place dans les régions orientales au style archaïque et le style archaïque au style

1. Cf. *Portugalia*, t. I, fig. 19 et 40 ; A. Bezenberger, *Vorgeschichtliche Analecten*, Z. f. E., 1908, p. 760. Le pot reproduit à la fig. 5 du frontispice de *Libyan notes* et la fig. 20 de la planche XIII, auxquels se réfère Bezenberger, pots du type de notre fig. F, pl. II, ne rentrent nullement dans cette série de gargoulettes. De plus, il ne s'agit dans aucun cas de « Spielarten », mais bel et bien d'objets d'usage ménager courant. Ces gargoulettes sont importées en Algérie par bateaux entiers ; il y en a de plusieurs dimensions, mais jamais si petites qu'on puisse les prendre pour des jouets.

classique, il y a eu comme un brusque arrêt de développement ; parallèle dans la péninsule occidentale, le style céramique d'Ibérie s'est figé et c'est là surtout que l'on peut parler de la longue survivance du style mycénien et du style géométrique. La routine en art et en industrie sort à la fois de la paresse et de la timidité des artistes et des fabricants et de la patience et de l'indifférence du public »<sup>1</sup>.

Bien que dans ce passage il y ait quelques opinions discutables, la routine par exemple étant soumise à un jeu bien plus complexe de facteurs, et très puissants, on retiendra qu'il s'est produit en Espagne pour le décor mycénien une pétrification locale identique à celle qui a atteint le décor chypriote sur fond blanc en Kabylie. La disparition du premier décor en Espagne, le maintien du second en Kabylie s'expliquent sans doute par des conditions orographiques, qui ont dirigé les vicissitudes politiques : de tout temps le Kabyle s'est voulu libre dans sa montagne, libre d'y travailler, car peu de peuples sont aussi actifs que celui-là. Et ne voulant livrer passage chez lui, ni permettre des établissements qui par ailleurs n'eussent jamais pu tendre à un très vaste développement, il s'est tenu à l'écart des grands courants modificateurs.

Je donne cette explication pour ce qu'elle vaut : mieux que personne, je n'ignore pas qu'elle un peu simpliste, naïve même. Des fouilles en Kabylie feraient peut-être découvrir des superpositions ou des compromis encore insoupçonnés.

Voici en tout cas un petit fait d'observation qui montre combien la transmission d'une génération à l'autre est fixée. Parmi les poteries reproduites par Mac Iver en figurent deux<sup>2</sup> qui sont exactement identiques à celles que je me suis procurées à Aït Daoud ; rien n'y manque, même pas les taches de résine. Les poteries de Mac Iver ont été signalées par lui dès 1900 ; M<sup>me</sup> Eustace Smith les a données au British Museum quelque temps avant ; donc l'acquisition sur place (ou à Bougie) doit remonter sans doute à 1898 au plus tard. Or, ces poteries ont été faites par la parente, aujourd'hui presque aveugle, de la potière actuelle et qui lui a enseigné le métier. On voit qu'à plus de douze ans d'intervalle et après un changement de génération, il n'y a pas eu de modification technique ni ornementale. Et comme la vieille potière a fourni le pays pendant plus de cinquante ans, ayant appris elle-même le métier, à ce qu'elle m'a fait dire, d'une vieille parente, on peut juger que le type de Aït Daoud peut être suivi en arrière pendant plus d'un siècle — même dans le détail des combinaisons décoratives.

Je crois bon d'ajouter ici que Mac Iver ayant affirmé que les potières kabyles « copient des modèles », j'ai fait une enquête spéciale sur ce point. Les réponses ont été partout les mêmes : jamais les potières ne copient, mais chacune « sort de sa tête » et d'autant mieux que chacune n'a qu'un seul et même thème fondamental à variations d'une amplitude minime. Elles prennent même garde de ne pas copier des modèles de voisines ou de concurrentes : la différenciation locale est parfaitement consciente et voulue. J'ai cru discerner en outre un orgueil particulier, chaque potière jugeant ses propres modèles supérieurs à ceux des autres et s'efforçant de les faire avec le plus de soin et de régularité possibles.

*Champ de la comparaison.* — On est donc autorisé à considérer les poteries peintes kabyles comme des survivances. Et : 1° rien ne permet de leur accorder une genèse locale autonome ; 2° elles diffèrent de toutes les autres poteries modernes, sauf de quelques-unes qui sont précisément elles-mêmes des survivances indéniables ; 3° elles présentent des ressemblances frappantes avec certaines poteries de l'antiquité.

1. Pierre Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, t. II, p. 136-137.

2. *On a rare kabyle Pottery*, J. A. I., 1902, pl. XVIII, fig. 9 et 10.

Lesquelles? C'est ce qu'il convient de déterminer, en formulant également les constatations positives et les négatives. Le champ de la comparaison est d'abord circonscrit au pourtour de la Méditerranée, mais des parallèles se trouvent aussi dans la vallée du Danube, au Caucase et en Perse.

On peut éliminer complètement la poterie néolithique européenne; elle est dénuée d'engobe, n'est pas lissée, sauf exceptions sporadiques, et le décor n'est pas peint, mais incisé ou incrusté, ainsi qu'il a été dit ci-dessus.

*Égypte.* — Il n'est pas certain que les premières poteries égyptiennes datent du néolithique; elles semblent plutôt n'apparaître qu'à l'âge du cuivre (énéolithique) et presque synchroniquement se rencontrent trois variétés : 1° la poterie lissée rouge avec ou sans bords noirs; 2° la poterie rouge à décor blanc en majeure partie géométrique; 3° la poterie ornée de peintures rouges fines copiant les vases de pierre. Puis vient une poterie noire à décor de filet. Récemment Garstang a trouvé à Meroé <sup>1</sup> une série très intéressante de vases en

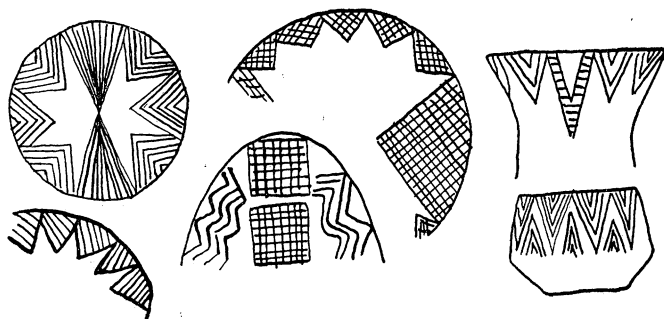


Fig. 19 — Poteries peintes de l'Égypte à décor de vannerie. D'après J. de Morgan *Recherches*, t. I, pl. II et III.

terre rouge-jaunâtre, à col revêtu d'un engobe rouge sombre; la plupart sont chargés d'un bandeau blanc servant de fond (comme sur mes poteries brunes de Tifra) sur lequel on a peint des décors à zigzags ou à diagonales en rouge; d'autres poteries sont à fond rouge et décor blanc (fig. 18, 3).

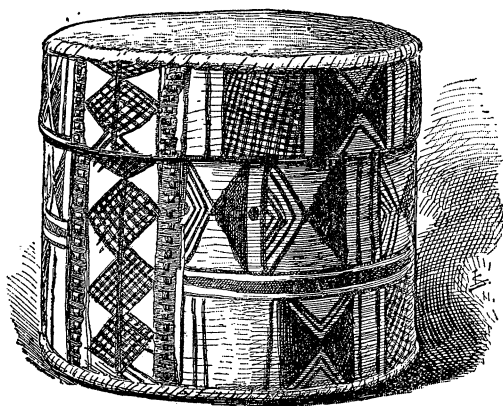


Fig. 20. — Boîte de l'Afr. Or. All. D'après Stuhlmann, *Handwerk und Industrie in Afrika*, p. 33,

Il est évident que le décor rectilinéaire blanc sur fond rouge imite la vannerie, de sorte qu'ici on peut le regarder comme primitif et indigène, puisqu'il est directement emprunté à des objets, par simple transposition technologique (fig. 19); le décor ainsi obtenu s'est maintenu sur place, puisqu'on le retrouve encore sur des faïences du Nouvel Empire <sup>2</sup>. Le mécanisme de cette imitation est assez connu des ethnographes; je crois utile cependant d'indiquer un parallèle récent vraiment convaincant : le décor d'une boîte

1. Garstang, Sayce et Griffith, *Meroe*, Oxford, 1911; cf. pl. XXXVII et XLI-LI; pour les autres indications bibliographiques voir plus haut, au paragraphe sur les engobes.

2. Pour ce décor, cf. les ouvrages cités de J. de Morgan, puis Quibell, Catalogue général du Musée du Caire, *Archæic Objects*, 1905; cf. nos 11499-11501, 11506-11509, 11513-11520, 11534, 11551, 11571-11580; et Fr. von Bissing, ibidem, *Fayencegefässe*, n° 3673.

de l'Afrique orientale rapportée par Stuhlmann <sup>1</sup> rappelle à s'y méprendre les décors céramiques égyptiens et kabyles (fig. 20).

Mais c'est justement parce que le décor égyptien est une imitation directe de la vannerie qu'il faut éviter de lui attribuer une valeur absolue de critérium culturel. Sinon l'on pourrait prétendre que certaines poteries sud-américaines (du Chili, etc.) à engobe lissée rouge ou blanche, avec décor rectilinéaire blanc, noir ou rouge, descendent des poteries archaïques de la Méditerranée Orientale.

La restriction faite, il n'en reste pas moins que l'identité des décors prouve au moins une identité de tendances esthétiques : car la vannerie se fait partout, mais il serait erroné de croire que partout les potières et les potiers ont transposé au décor céramique les éléments décoratifs que fournit directement la vannerie. Il faut même être averti, si je puis dire, pour voir qu'un panier, un sac en fibres de palmes, un filet de pêche, un treillage de roseaux servant de barrière, etc., sont construits suivant des figures géométriques agréables à l'œil. Bien des choses de la nature seraient tout aussi utilisables comme décor ; mais on ne s'en est pas si souvent aperçu qu'on pourrait le croire a priori. La preuve en est que les écailles du poisson, les rayons de cire des ruches, etc. n'ont été utilisés que dans des cas locaux et bien définis.

Or il est remarquable que celles d'entre les poteries kabyles qui portent un décor qui ressemble le moins au décor de vannerie, ce sont les poteries rouges (Beni-Yenni et même Beni Aïssi) ; puis, à bien examiner le décor des poteries blanches kabyles, on constate que l'analogie avec les divers décors rectilinéaires de l'Égypte préhistorique et protohistorique est très lointaine. Quoi qu'en pensent Mac Iver, Myres, Flinders Petrie, etc., je suis donc d'avis que les poteries kabyles tant rouges que blanches n'ont aucun lien avec celles de l'Égypte. Il y a une coïncidence par suite de points de départ analogues et de stylisation tendancielle identique, mais non pas filiation.

*L'Asie antérieure.* — J'indique de suite qu'il n'a pas été trouvé de poterie peinte à décor uniquement rectilinéaire de style kabyle à Hissarlik, ainsi qu'il est facile de s'en assurer en consultant le catalogue de Hubert Schmidt <sup>2</sup>. La succession répond à celle de l'Europe néolithique : 1<sup>re</sup> période, décor incisé ; 2<sup>e</sup> période, décor incrusté ; et la 3<sup>e</sup> période, qui comprend la VI<sup>e</sup> ville, a de suite du décor mycénien (à spirale, etc.).

Notre décor a par contre été trouvé en Cappadoce par Chantre <sup>3</sup> auquel j'emprunte deux dessins typiques (fig. 21, *a* et *b*) ainsi que dans plusieurs localités de l'Asie Mineure <sup>4</sup>. Mais on remarquera que le décor rectilinéaire n'est pas seul, dans ces cas, attendu que la majorité des décors rencontrés sur les tessons comportent des cercles et des arcs de cercle ; on rencontre même la spirale <sup>5</sup>. Mais l'intérêt particulier de ces poteries asianiques réside en ceci, c'est qu'elles sont recouvertes d'une couche parfois épaisse d'engobe blanc et que le décor est bichrome (noir et

1. Fr. Stuhlmann, *Handwerk und Industrie in Ostafrika*, Hambourg. Kolonialinstitut, 1910, p. 35 ; cf. pour des décors analogues, Weule, *Ergebnisse*, etc., pl. XXV, XXVI et XXVII (fig. 16-23.)

2. H. Schmidt, *Die Schliemannsche Sammlung Trojanischer Altertümer*, Berlin, Musées Royaux, 1902 ; cf. du même, le chapitre *Keramik* dans Dörpfeld, *Troja und Ilion*, Athènes, 1902 ; on remarquera que p. 186 du *Catalogue* est indiquée l'existence d'une collection de tessons, à décor peint de bandes vernies (?), que Schmidt croit d'origine asianique.

3. E. Chantre, *Mission archéologique en Cappadoce*, Paris, 1898.

4. J. L. Myres, *The early pot fabrics of Asia Minor*, J. A. I, 1903, p. 377 sqq. ; cf. Crowfoot, *Journal Hellenic Studies*, t. XIX.

5. Cf. Chantre, *loc. cit.* pl. IV- et VI-XIV.

rouge) tout comme en Kabylie. D'après le décor, Myres a reconnu la succession de quatre types : A, décor géométrique prémycénien, apparenté à celui du même ordre de Chypre et de la Palestine ; B, mycénien ; C, postmycénien, etc. Seul le type A nous concerne ici ; J. L. Myres a analysé les éléments de ses décors <sup>1</sup> (fig. 24) et affirmé à bon droit leur parenté avec les décors géométriques égéen et chypriote.

Le même auteur a signalé les affinités frappantes de cette poterie (rouge ou blanche) à décor géométrique rectilinéaire avec d'autres de même caractère de la Palestine. Elles se rattachent également à celles de la mer Egée (fig. 22), ainsi que l'admet à son tour le P. Vincent <sup>2</sup>. Là aussi, abstraction faite des poteries paléolithiques, dont l'existence est encore sujette à caution, nous rencontrons d'abord les vases ornés soit par incision et par gravure, soit par moulures surajoutées, imitation en creux ou en relief de cordelettes (Schnurkeramik), boutons, représentations animales grossières, etc. Puis, comme ailleurs, on remplit les creux de couleurs

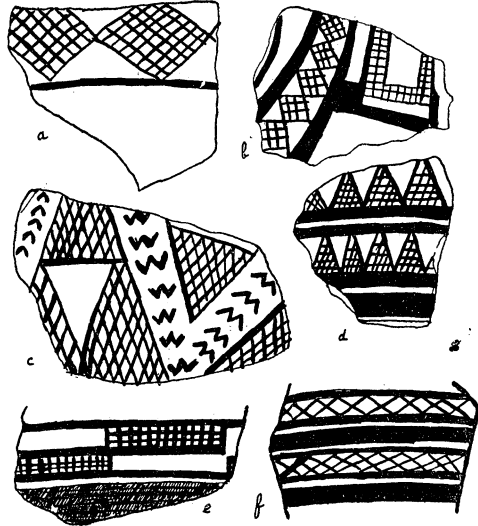


Fig. 21 — A et b, poteries peintes, d'après Chantre, Mission, en Cappadoce, pl. IV 6 et 7 ; c, d'après Mém. Dél., en Perse t. VIII, Fouilles de Moussian, p. 101, fig. 456, poterie fine, jaune clair, décor brun ; d, *ibidem*, p. 99, fig. 150, poterie jaune clair, décor brun ; e, *ibidem*, p. 103, fig. 166, poterie jaune clair, décor noir ; f, *ibidem*, p. 107, fig. 166, poterie rougeâtre, décor rouge foncé.

diverses (décor incrusté) tout en recouvrant la poterie d'un engobe coloré (rouge,

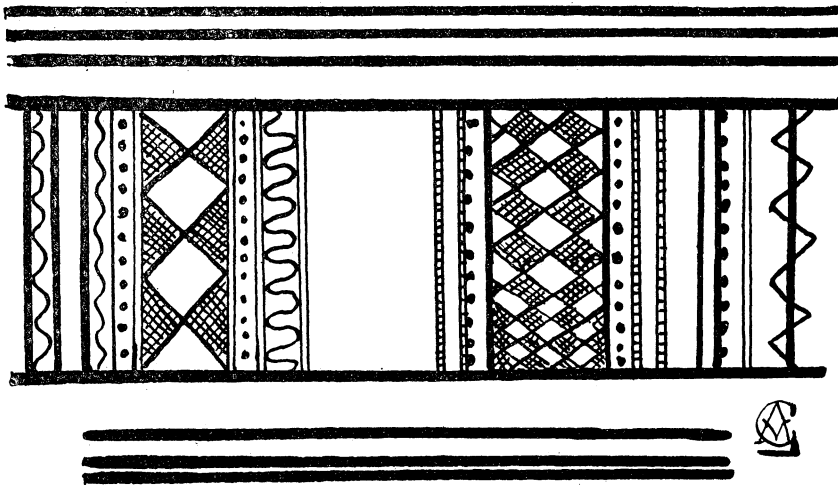


Fig. 22. — Poterie égéo-canaéenne. (Essai de développement du décor du vase trouvé par Sellin à Ta'an ; cf. Vincent, *Canaan*, p. 343, fig. 242. Remarquer le dédoublement des losanges dans le bas de la bande large et l'identité absolue de tout le système de décor avec celui des poteries kabyles.

blanc, jaune, brun et rarement noir). Ensuite vient la poterie peinte sur engobe : on distingue dès le début plusieurs classes d'ornementation, qu'il semble difficile —

1. *Loc. cit.* p. 386-387.

2. L. Vincent, *Canaan d'après l'exploration récente*, Paris 1907, p. 318 et suiv., nombreuses figures et planches.

le P. Vincent n'y insiste guère — de classer chronologiquement étant donné l'état actuel des fouilles <sup>1</sup>.

A ce moment se terminerait la période appelée par le P. Vincent « indigène », pour éviter toute confusion produite par des termes ethniques. Parmi ces poteries « indigènes », des origines au xvi<sup>e</sup> siècle av. J.-C., j'en trouve qui présentent déjà le triangle recoupé de parallèles, la bande remplie de chevrons <sup>2</sup> etc., mais à défaut de poteries complètes, il est difficile de pousser bien loin la comparaison avec les poteries kabyles.

Il importe ici de remarquer que si l'on pouvait fixer l'existence en Syrie, pour cette époque « indigène », c'est-à-dire antérieure à l'influence égéenne, d'un type à ornementation rectilinéaire complexe et systématisée, ce serait un grand argument à faire valoir en faveur des théories de Jacques de Morgan <sup>3</sup> d'une origine élamite de la poterie peinte — je dirais plutôt : de certaines classes de poteries peintes. Un groupe de poteries « indigènes » du type signalé, au cas par exemple où on pourrait y faire rentrer celle qu'a découverte Garstang à Sakdjé-Geuzu (fig. 23 a) et signalée par René Dussaud <sup>4</sup>, fournirait l'un des chaînons de raccord entre les poteries trouvées à Suse, niveau de Naramsin (2750 avant J.-C.) par J. de Morgan et celles de Chypre, Bronze I (2000 à 2500 av. J.-C.)

Il est vrai que dans ce cas on devrait en revenir à des théories aujourd'hui tombées dans le discrédit au profit de celles qui admettent une influence de Chypre sur la Syrie et non pas de la Syrie sur Chypre. Encore faut-il prendre garde à ne pas tout confondre par excès de simplification. Car, même en admettant la relativité des classements chronologiques à base céramique et la possibilité de survivances dont précisément la poterie kabyle actuelle fournit l'exemple le plus éclatant, on peut bien admettre qu'entre Chypre et la terre ferme il y a eu des courants alternatifs d'influences et que les plus anciens de ces courants sont précisément venus de la terre ferme, mais non pas de l'île.

Avant de nous occuper de Chypre, il conviendrait donc de considérer la céramique élamite, dont on sait encore peu de choses <sup>5</sup>, mais sur laquelle nous renseignera un prochain volume, par M. Pottier, des Mémoires de la Délégation en Perse. J'avoue d'ailleurs que le plaidoyer de Jacques de Morgan en faveur de sa théorie « panélamite », si je puis dire, ne m'a pas convaincu <sup>6</sup> précisément parce que le départ n'est pas fait entre les diverses classes d'engobes et les diverses classes de décor; ainsi le mot « géométrique » désigne dans ce plaidoyer aussi bien le style à base de triangles que le style à base de bandes droites, ou encore ondulées, ou que le style à base de cercle, ou bien de spirale, etc. Quant au fait même, à savoir l'invention de la peinture sur argile, peinture qui débute par l'engobe plutôt que par du décor, ou du moins par un engobe partiel, je considère qu'elle a dû avoir lieu en bien des endroits divers, là où il y a eu réunies de l'argile ordinaire, des terres ferrugineuses et de la chaux, du gypse, du kaolin. On pourrait aussi bien assigner un centre unique d'invention à la teinture des étoffes, à la coloration des fibres végétales, aux peintures corporelles!

1. L'exposé, *Canaan*, p. 319-326, est en effet présenté en termes bien trop généraux.

2. Cf. *ibidem*, pl. VIII, n° 17; fig. 205. a, b, et c; fig. 242.

3. J. de Morgan, *Observations sur les origines des arts céramiques dans le bassin méditerranéen* extr. de la Revue de l'École d'Anthropologie, 1907, p. 401-417.

4. Cf. *Revue de l'École d'Anthropologie*, 1909, p. 373.

5. Cf. les remarques de G. Jéquier, in *Mémoires de la Délégation en Perse*, t. VII, (1905) p. 12 : les vases peints seraient néolithiques.

6. Voir *Orig. des arts céramiques*, etc. R. E. A. loc. cit. et *Les premières civilisations*, Paris, E. Leroux, 1909 p. 202-205.

Mais quand il s'agit de décors déterminés, bien caractérisés, le problème change. Qu'il y ait eu du décor géométrique dans l'Elam, cela est hors de doute. Et en ce sens, même le décor géométrique est à examiner de près. Sans doute « les pensées simples qu'il exprime peuvent être nées dans plusieurs pays à la fois »<sup>1</sup> mais ces idées simples se sont exprimées autrement par le décor géométrique dans les divers pays<sup>2</sup>.

Si par exemple on regarde, sans lire les légendes, les figures qui représentent les poteries trouvées dans les tumulus et les nécropoles du Ghilan par J. E. Gautier et G. Lampro<sup>3</sup>, on est porté à en apparenter un grand nombre à la céramique peinte de Chypre et des Kabyles. (cf. fig. 21, c à f). Mais à lire les légendes, on s'aperçoit que le décor est en noir, en rouge ou en brun sur fond jaune clair, ou brun foncé sur fond rouge clair, ou noir ou brun rougeâtre sur fond vert clair et enfin, pour quelques rares pièces, en rouge ou brun foncé sur fond rougeâtre ; on rencontre aussi la bichromie (rouge et noir). Il n'y a pas de poteries à engobe blanc. D'autre part, les dessins comprennent le cercle, l'ovale, l'anneau, la ligne ondulée, le swastika et toutes sortes de représentations naturelles (objets, végétaux, animaux, hommes), pêle-mêle avec les motifs géométriques rectilinéaires, qui ne semblent jouer ici qu'un rôle de remplissage.

Il faut donc considérer toute cette production céramique, très intéressante et que d'excellentes reproductions permettent de bien étudier<sup>4</sup>, comme appartenant à une catégorie qui n'a rien de commun avec Chypre et la Kabylie : elle en a par contre de curieuses avec la poterie palestinienne archaïque (« indigène » du P. Vincent).

*La Méditerranée orientale.* — Dès que nous sortons de l'Égypte et de la Mésopotamie, d'ailleurs, la comparaison devient aisée, car alors nous tombons dans le rayon d'action des civilisations crétoise, égéenne et chypriote protohistoriques. Le fait qu'il fallait mettre en lumière, c'est que le décor kabyle noir ou blanc sur rouge et noir ou rouge sur blanc n'a pas de prototypes reconnus, jusqu'ici, en Égypte et en Mésopotamie. Si on peut lui trouver des analogues dans l'Asie Mineure côtière, le bassin du Danube, les Balkans, la Grèce et les pays de la Méditerranée Occidentale, on peut, et je crois pouvoir dire, on doit y voir une influence venue des îles de la Méditerranée Orientale.

Que ces ressemblances, même dans le détail, existent, J. L. Myres, ainsi que Hubert Schmidt<sup>5</sup> l'ont démontré en fixant la répartition des poteries à fond rouge et de celles à fond blanc ; mais il faut prendre garde que, monochromes ou bichromes, ces décors ne répondent que très rarement au décor kabyle. Entre autres, il convient de citer l'ornementation d'un vase de Butmir (près Sarajevo, en Bosnie)<sup>6</sup>, qui par son système de bandeaux (fig. 23), rappelle directement le décor des poteries de Toudja ; il faudrait, je crois, se garder d'y voir du « décor rubané » ordinaire<sup>7</sup>.

1. J. de Morgan, R. E. A. 1907, p. 409.

2. Cf. au surplus, sur l'attitude nécessaire de l'esprit à ce propos, d'excellentes remarques de E. Pottier, *Catal. des vases antiques... du Louvre*, t. I, p. 196, et passim.

3. Cf. *Fouilles de Moussian*, dans *Mém. Délég. Perse*, t. VIII, p. 92 suiv.

4. Cf. la planche en couleurs.

5. Hubert Schmidt, *Die spätneolithischen Ansiedelungen mit bemalter keramik.*, Z. für. E. 1904, p. 105 ; *Troja-Mykene-Ungarn*, ibidem, p. 637-638 ; voir encore Mosso, *Le origini delle civiltà mediterranee*, Milan 1910, p. 13 et suiv.

6. H. Schmidt, *Tordos*, Z. f. E. 1903, p. 462.

7. A propos de l'emploi de ces termes de décor rubané et de décor cordé comme termes de classement, cf. de bonnes remarques critiques de J. Déchelette, *Manuel*, t. I, p. 546-548 et de Hubert Schmidt, *Tordos*, Z. f. E., 1903, p. 438 et suiv.



Aux poteries kabyles, on comparera encore toute une série de poteries peintes hongroises, à décor rectilinéaire<sup>1</sup>, mais qui ont été trouvées mélangées à des poteries avec décor mycénien à courbes et spirales.

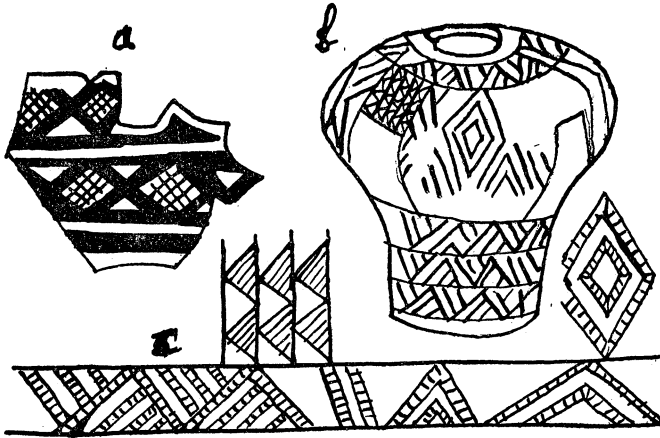


Fig. 23. — A, tesson trouvé à Sakdjé Gouzu, d'après Dussaud, *Revue Éc. Anthropol.*, 1909, p. 313; B, vase de Butmir, d'après H. Schmidt, *Z. f. E.*, 1903, p. 462; C, essai de développement du décor du vase de Butmir.

(fig. 18, 4 et 24). Mais ce qu'on n'est arrivé à déterminer que ces tout derniers temps, c'est la date exacte d'apparition de cette poterie peinte à décor rectilinéaire particulier sur engobe blanc.

J'admettrai les estimations de René Dussaud<sup>3</sup>, qui sont très modérées et concordent avec les chronologies acceptables de Montelius et de E. H. Meyer.

La céramique crétoise la plus ancienne, néolithique, est polie, noirâtre et à décor incisé ou incrusté; à l'âge du cuivre apparaît la poterie peinte, à décor géométrique brun sombre sur fond naturel chamois (géométrique de Gournia, Palaikastro, Vasiliki, puis Phylacopi). Au premier âge du Bronze apparaît la céramique peinte, polychrome, éclatante, dite de Kamarès, à décor végétal, qui prépare la céramique mycénienne caractérisée. Les synchronismes avec la civilisation égyptienne donnent à peu près : Minoen moyen II : 2000 à 1800; donc le début

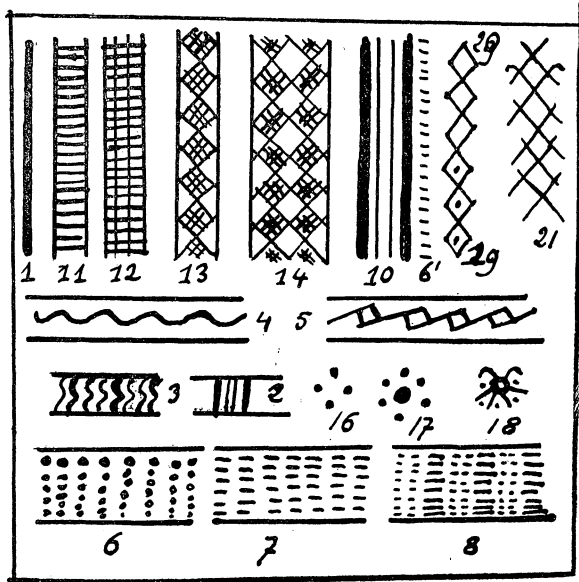


Fig. 24. — Motifs décoratifs qui se rencontrent à la fois sur les poteries chyriotes et sur les poteries kabyles, d'après Myres, *J. A. I.*, 1902, p. 251.

1. *Ibidem* p. 449, fig. 28-30.

2. Cf. Ohnefalsch-Richter, *Neuere Ausgrabungen*, etc., *Z. f. E. Verh.*, 1809, passim. Le même et J. L. Myres, *Cyprus Museum catalogues*, 1899, passim; A. de Ridder, *Collection de Clercq, Les Antiquités chypriotes*, Paris, 1908, nos 507 et suiv.

3. René Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, Paris, Geuthner, 1910.

Mais que sont tous ces parallélismes isolés en présence de l'étonnante ressemblance des poteries kabyles actuelles avec toute une catégorie céramique chypriote, ainsi que l'avaient noté Perrot et Chipiez, Myres et bien d'autres archéologues? Aussi n'ai-je pas besoin de faire ici une longue démonstration<sup>2</sup>; quelques dessins suffiront

du minoen, ou de l'âge du Bronze, et par suite de la poterie peinte à décor géométrique, nous reporte vers 2500<sup>1</sup>, ce qui concorde avec la chronologie de Déchelette pour l'Europe<sup>2</sup>.

Dans les Cyclades, la succession des types est la même : d'abord de la poterie incisée (énéolithique), puis de la poterie incrustée, et au début du Bronze apparaît la poterie peinte à décor géométrique. A Phylacopi, celle-ci est d'abord à engobe blanchâtre et décor noir ou à décor blanc sur enduit noir ; parfois l'enduit est rouge ; mais le décor n'est pas uniquement rectilinéaire, car il utilise aussi la spirale et les cercles concentriques réunis par une tangente<sup>3</sup>. Il n'empêche que quelques-unes de ces poteries peuvent parfaitement avoir servi de prototypes à Chypre.

A Chypre enfin, même succession : d'abord les vases à décor incisé qui sont énéolithiques, avec quelques cas de poterie incrustée. Puis viennent des vases lissés<sup>4</sup> à fond d'ordinaire rouge, rarement noir et à décor en relief ou incisé, ou recouverts d'un enduit noirâtre ou gris foncé mat<sup>5</sup>. Avec le premier âge du Bronze apparaît le décor géométrique : d'abord on trouve la poterie rouge lissée, sans décor ; puis vient la céramique à engobe blanc et à décor noir de traits parallèles qui se recoupent ; il y a de nombreuses formes dites fantaisistes (vases conjugués, vases à plusieurs tubulures, plats à écuelles, etc.) qui se comparent directement aux formes « fantaisistes » kabyles. Le décor quadrillé est très fréquent ; le type a persisté pendant le second âge du Bronze à Chypre.

Puis apparaît vers 1500 la céramique mycénienne faite au tour et enfin la céramique gréco-phénicienne, vers 1100, dont le décor diffère du tout au tout de celui qui nous intéresse.

La diffusion de la céramique chypriote à décor peint rectilinéaire est très intéressante : on a démontré sa présence à Théra, à Milo, à l'Acropole d'Athènes, à Hissarlik (?), à El Amarna et à Saqqara, enfin sur divers points de la Palestine<sup>6</sup>. R. Dussaud admet, ainsi que le P. Vincent, que cette céramique cananéenne est tributaire de Chypre ; en appliquant la théorie de J. de Morgan au contraire, il faudrait admettre que ce type est allé d'Elam en Palestine et de là à Chypre. La discussion détaillée de ce problème entraînerait trop loin. Car il conviendrait, en acceptant la première théorie, de discerner, si Chypre a été tributaire en ceci de la Crète, d'où la Crète aurait elle-même pris ses modèles et sa technique, ou si ceux-ci sont d'invention indigène locale.

En somme, le problème kabyle se trouve simplement déplacé, puisque les inconnues primitives sont de nouveau les mêmes.

Cette même poterie à décor rectilinéaire a été signalée en Sicile<sup>7</sup>. Par contre, il ressortirait des intéressantes recherches de P. Paris, qu'on ne la rencontre pas en Espagne, où dès le début a cours un décor curviligne, qui bientôt fait place à un décor mycénien dégénéré<sup>8</sup>. Mais on doit avouer que notre connaissance des

1. *Ibidem*, pp. 31-36.

2. Déchelette, *Manuel*, t. II, p. 105.

3. Dussaud, *loc. cit.*, p. 67, 69, 73, 86 et suiv.

4. R. Dussaud semble avoir employé partout *lustré* dans le sens de *lissé* et *couvert* pour couche ou enduit brillants (p. 142, 145, 148, etc.).

5. Cette technique, signalée par Myres, serait à étudier de plus près.

6. Dussaud, *loc. cit.*, p. 130.

7. Myres, *J. A. I.*, 1902, pp. 251-253 ; J. de Morgan, in *Revue de l'École d'Anthropologie*, 1909, p. 93-100.

8. Pierre Paris, *Essai*, etc., t. II, pp. 1-132, ainsi que les publications de Louis Siret, où il suffira de remplacer « phénicien » par « égéo-canéen » pour rendre plusieurs de ses théories acceptables ; voir cependant plus loin, une citation d'un mémoire de J. Déchelette.

divers types céramiques du pourtour de la Méditerranée occidentale est encore bien fragmentaire.

Nous en savons pourtant assez pour posséder dès maintenant des cadres de classement chronologique et technologique stables dans leurs grandes lignes. Ce qui vient malheureusement compliquer les problèmes, c'est le vague des dénominations ethniques anciennes. C'est pourquoi je ne vais proposer qu'en hésitant, et en manière de base de discussion, les hypothèses qui vont suivre sur la manière dont la poterie du type chypriote décrit a pu venir en Kabylie et se diffuser dans l'Afrique du nord maritime.

Mais d'abord il convient de faire justice d'une erreur de fait et de raisonnement qui peut s'appeler « l'argument du commerce ».

*L'argument du commerce.* — On ne peut guère lire un livre ou un article d'archéologie comparée sans rencontrer cet argument exprimé sous une forme plus ou moins nette. L'idée est que, si l'on constate l'existence dans une localité ou une région données d'une production déterminée qui présente avec celle d'autres localités ou régions relativement éloignées une ressemblance indéniable, la production locale provient de l'imitation, par les indigènes des produits étrangers importés en cet endroit par le commerce direct ou indirect.

C'est ainsi que J. Déchelette parle à chaque instant du commerce néolithique ou du Bronze; que Pierre Paris (*Essai*, II, 430-431, etc.) ou Louis Siret parlent du commerce des habitants de la Méditerranée orientale ou de la Phénicie, que René Dussaud admire le développement commercial des Égéens et des Chypriotes, que Myres parle des « importations céramiques dans l'ouest punique » (J. A. I, 1902, p. 255), que Gaston Migeon explique la production en Espagne des faïences à reflets métalliques par ceci que l'Espagne « commerçait avec les pays de l'Islam orientaux » (*Manuel*, p. 312). Et cette liste, on pourrait l'allonger considérablement.

Je veux bien que pour certains produits cet argument ait une portée réelle, par exemple pour tout ce qui touche au travail ordinaire du bois, où il suffit, pour imiter, d'un couteau quelconque, ou pour le travail de la pierre, où il suffit d'un ciseau et d'un marteau, même rudimentaires. Mais dès qu'il s'agit des métaux, de la bijouterie émaillée, de la céramique peinte, bref des produits d'une technique complexe, l'argument commercial perd toute valeur.

En effet, supposons un peuple qui ne sache ni travailler le fer ni faire de la poterie à la main à décor peint : croit-on qu'il suffira de l'apport, par un colporteur ou par voie d'échange, de quelques objets en fer et de quelques poteries peintes pour susciter sur place la sidérurgie et la céramique peinte? Pour que cette imitation locale soit possible, il faut que nos gens réussissent à distinguer les minerais de fer, à les traiter convenablement, bref il leur faudrait réinventer toute la technique du travail du fer. Et dans ce cas, il conviendra de regarder ce nouveau centre industriel comme autonome. De même, pour peindre des poteries, il leur faudra découvrir des argiles pouvant servir d'engobe, des matières colorantes, expérimenter les effets de la cuisson sur ces matières et arriver à les fixer, bref, ici aussi, réinventer à nouveau toute une technique.

Si donc la tendance à l'imitation, excitée par une sorte de choc qui est l'importation d'objets nouveaux, explique à elle seule le développement des civilisations, nous sommes obligés d'admettre la polygenèse à un degré tel que tout essai de systématisation deviendrait impossible. Or l'argument commercial a précisément pour objet de restreindre, sinon de détruire complètement, l'interprétation polygénétique! J'y insiste : peut-on admettre que la vue seule d'un objet et sa manipulation permettent de restituer et d'imiter la technique de sa fabrication?

De bonne foi, il faut répondre : non ! Car ne voyons-nous pas de nos jours, alors que nous avons des laboratoires d'analyse chimique et toutes sortes de machines-outils, certaines techniques anciennes nous rester incompréhensibles, telle la couverture d'un noir franc de certaines poteries grecques <sup>1</sup>, la plantation des menhirs et la construction des dolmens à dalles énormes, etc. ! Les égyptologues et les sinologues peuvent fournir une liste de techniques oubliées ou qu'on n'a pu retrouver qu'à grand'peine. Croira-t-on aussi que quelques faïenciers espagnols ont pu réinventer le lustrage métallique rien qu'en examinant des carreaux venus de Mésopotamie, alors qu'à Vallauris il a fallu des années et des milliers de francs pour retrouver le « secret » !

Il faut considérer que, relativement, la difficulté était tout aussi grande pour des demi-civilisés qui auraient voulu retrouver le « secret » du fer ou celui de la peinture sur poterie. C'est pourquoi, quand on constate des concordances comme celles dont j'ai parlé, et qui portent sur une véritable fabrication locale, il faut admettre que ce ne sont pas des objets isolés qui sont parvenus seuls dans la localité, mais bien, avec ces objets, des gens qui connaissaient les matériaux et les instruments, bref la technique de leur fabrication.

Et, pour en revenir à l'Afrique du Nord, s'il y a là une manufacture de poteries peintes du type chypriote, ce n'est pas parce que des commerçants ont déposé dans les ports de cabotage des cargaisons comparables aux chargements de gargoulettes espagnoles qui inondent continuellement l'Algérie. Pourquoi donc les Kabyles n'imitent-ils pas ces gargoulettes, de type, elles aussi, néolithique ? Pourquoi, puisque le commerce égéen était si florissant, la céramique mycénienne n'a-t-elle pas été imitée à son tour, puis la céramique grecque, punique, romaine, etc. Et puisque Bougie a fabriqué des carreaux de faïence, même à reflets métalliques, comment se fait-il que les Kabyles n'aient pas réinventé sinon emprunté toutes ces techniques ?

Si encore on trouvait en Kabylie une superposition ou un mélange de styles, on pourrait à la rigueur soutenir l'argument du commerce. Or il est remarquable qu'en Espagne, comme on l'a vu par un passage cité, de Pierre Paris, le style mycénien s'est pétrifié et que les importations commerciales ultérieures n'ont eu aucune action ; du moins, dans les mêmes régions ; car il y a eu ensuite création d'ateliers ailleurs, pour la production de céramiques d'un style différent.

Cependant il faut bien prendre garde que ma critique se rapporte avant tout au phénomène de début : une fois la technique de la peinture sur vases connue, le style du décor pourra varier, de même que peuvent varier les formes des objets en fer dès qu'on a appris la technique sidérurgique : et dans ce cas, le commerce peut exercer des influences modificatrices diverses et considérables — mais seulement dans ce cas.

*Hypothèses proposées.* — Sans doute, il n'est pas nécessaire, pour qu'une technique complexe voyage, que ce soit un peuple entier qui se déplace : des colonies suffiront. Mais ne suffiront pas des ouvriers ambulants, tels que les forgerons nègres ou les chaudronniers tsiganes : car les gens des villages tiennent ces artisans à l'écart, les font travailler, mais ne leur empruntent pas leurs techniques. Et puis, supposera-t-on que dans l'antiquité néolithique, énéolithique et du Bronze, il ait circulé des forgerons, des émailleurs, des céramistes ambulants, allant de localités

1. Recherches de M. Verneuil ; cf. *Revue des Idées*, 15 mars 1911, pp. 228-229. Sur la complexité de la technique des céramiques peintes et la nécessité de compléter l'étude des produits par celle de la fabrication, cf. un bon article de Louis Franchet dans la *Revue scientifique* du 5 juin 1909.

en localités très éloignées les unes des autres? Non, car même le commerce de colportage était en ce temps impossible; le commerce se faisait par échange de proche en proche, ou par écoulement sur des lieux de marché, comme cela se pratique encore dans l'Afrique centrale (cf. N. W. Thomas) et en Australie (voir mes Mythes et Lég. d'Australie, Introduction).

Quelque opposé que je sois d'ordinaire à toute explication par des déplacements de population, je ne vois guère d'autre moyen pour expliquer la diffusion de certaines techniques. Il est vrai qu'on peut admettre aussi que des individus isolés ont appris tel ou tel métier à l'étranger et, au retour, l'ont importé chez eux, de sorte qu'il s'est ensuite diffusé et développé localement.

On supposera alors qu'une famille s'en est allée de la Kabylie à Chypre, puis que quelques-uns de ses membres (surtout des femmes) sont revenus au pays après avoir appris là-bas le métier de potiers, et ont doté leurs compatriotes de cette production nouvelle, qui s'est juxtaposée aux vieilles poteries non peintes de type néolithique. La technique étant facile, elle se serait répandue chez quelques autres tribus berbères — pas toutes, puisque même de nos jours, la majeure partie d'entre elles l'ignorent — qui se sont ensuite disséminées dans l'Afrique du Nord au cours des siècles. Et comme le même fait — à savoir l'émigration et le retour d'une famille kabyle — ne s'est pas représenté ensuite dans les mêmes conditions, personne n'est venu enseigner aux potières kabyles que le décor géométrique rectiligne avait fait place là-bas, dans l'Est, au décor curviligne, végétal, zoomorphique, etc.

Ainsi un hasard individuel aurait créé la poterie peinte kabyle, et le hasard l'aurait abritée de toute influence ultérieure, mycénienne par exemple. Seulement, voilà : est-il *scientifique* de faire intervenir le hasard?

Ne serait-il pas plus *scientifique* de supposer, soit une colonie chypriote dans l'Afrique du Nord, soit une migration d'Ibères, aux environs de l'an 2000, qui auraient quitté la région syrienne influencée par Chypre avant l'arrivée du décor égéo-mycénien, auraient traversé l'Égypte, la Tripolitaine et la Tunisie, suivi la Méditerranée, puis passé en Espagne où leur connaissance de la technique des poteries peintes leur aurait permis, tout en utilisant encore leur décor rectiligne, d'imiter ensuite le décor curviligne, puis les décors à végétaux et animaux qui ornaient les poteries importées en Espagne depuis la Mer Égée, par le commerce de cabotage. Présentée ainsi à grands traits, ma théorie paraît assez satisfaisante. Et je m'assure que les conclusions de J. Déchelette pour l'Espagne <sup>1</sup>, de P. Vincent pour Canaan (voir ci-dessus), de R. Dussaud ne s'y opposent pas, mais la confirmeraient plutôt dans une certaine mesure.

M. Dussaud <sup>2</sup>, d'une part, constate que les Crétois les plus anciens étaient dolichocéphales, vers la fin du néolithique; puis les brachycéphales augmentent peu à peu en nombre, de sorte qu'à la fin du Bronze (Minoen récent III ou époque mycénienne), les brachycéphales dominant et ont évincé les dolichocéphales; la taille des anciens Crétois est très voisine de celle des Siciliens et des Sardes. « Ces caractères : peau brune, cheveux noirs ondulés, dolichocéphalie, taille petite, permettent de rapporter les anciens Minoens à la race méditerranéenne qui survit plus ou moins mélangée, dans quelques îles de la Méditerranée occidentale » et que pour cette raison J. Deniker a nommée *ibéro-insulaire*. Quant à Chypre, elle « a été colo-

1. J. Déchelette, *Essai sur la chronologie préhistorique de la péninsule ibérique*, tir. à p. Rev. Arch., 1909, p. 9 : « vases en terre blanche ornés de peintures rouges, vertes et bleues »; mais on ne sait si elles sont polychromes ou monochromes, car M. Siret n'avait pas, à ce moment, donné de descriptions précises de ces poteries peintes hispaniques.

2. *Civilisat. Préhell.*, pp. 283 et 287.

nisée vers la fin de l'époque néolithique par des tribus égéennes apparentées aux Crétois primitifs. »

A l'autre bout de la Méditerranée : « Les peuples envahisseurs, Phéniciens et Celtes, dont l'archéologie, d'accord avec l'histoire, reconnaît maintenant la présence sur le sol hispanique, ne sauraient à coup sûr, nous faire oublier les vieilles populations indigènes qui en furent les premiers occupants. Si nous attribuons aux Celtes les sépultures contenant des fibules hallstattiennes et des poignards de fer à antennes, il paraîtra vraisemblable de placer à l'époque du Bronze la domination des Ligures et des Ibères dans la péninsule. Quant à distinguer, au point de vue archéologique, entre ces deux éléments, soit dans le temps, soit dans l'espace, c'est un problème qui semble actuellement tout à fait insoluble, faute de données précises pouvant nous donner quelque criterium ethnographique <sup>1</sup> ».

Or, ce criterium ethnographique, si c'étaient les poteries à fond rouge ou à fond blanc et à décor rectilinéaire spécial de la Kabylie qui le fournissaient ? Telle est la question que je pose à d'autres plus compétents <sup>2</sup>, pour terminer ce long chapitre, encore bien incomplet pourtant <sup>3</sup>, sur les poteries kabyles.

1. Déchelette, *Essai sur la chronologie*, etc., p. 98 ; cf. au surplus, *Manuel*, t. II, pp. 25-28.

2. Il y a aura lieu de réviser de ce point de vue certaines théories de Sergi sur les origines africaines de sa « stirpe mediterranea », de bien distinguer mes Ibéro-Berbères des Libyens (Mac Iver, et surtout un bon mémoire de C. Mehlis, *Die Berberfrage*, tir. à p. de l'*Archiv für Anthropologie*, 1909, dont j'accepte les conclusions, que renforcent les conclusions à tirer des recherches de Pallary, Flamand, Lissauer, J. de Morgan, etc.), et à revoir les théories linguistiques reliant le Caucase par les Berbères à l'Espagne et aux Basques.

3. Parmi les problèmes qui resteraient à étudier et que je laisse de côté à cause de l'insuffisance de mes documents, je signale : a) les formes, le nom et l'usage des diverses variétés de poteries berbères ; b) les types des poteries rituelles ; c) l'origine et la localisation des poteries dites fantaisistes ; d) les combinaisons-types des éléments décoratifs peints ; e) les sigles et signes isolés et leurs rapports avec les écritures méditerranéennes ; f) la possibilité de points de départ naturalistes pour certains décors plus ou moins simples aujourd'hui géométrisés ; g) la variation économique depuis une cinquantaine d'années. L'étude de chacun de ces problèmes nécessiterait des enquêtes sur place. Chacun d'eux présente un intérêt général et théorique, parce qu'il est possible de saisir sur le vif chez les Berbères actuels la modalité des facteurs qui conditionnent la formation des civilisations protohistoriques, et parfois historiques, de la Méditerranée.

## IV

### LE TISSAGE AUX CARTONS

En 1899 parut dans le 1<sup>er</sup> fascicule de la *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* de Berlin, p. 24 et suivantes, un article illustré de M<sup>lle</sup> M. Lehmann-Filhès sur le tissage aux cartons (ou aux planchettes, *Brettchenweberei*) en Islande. Aussitôt je fis les acquisitions nécessaires et tentai d'apprendre cette technique; les résultats ayant été satisfaisants, je me procurai — j'habitais alors à Czenstokhowa, le Lourdes polonais — un métier à scapulaires, qui me permit de mieux tendre mes fils et de faire des rubans plus soignés.

*Répartition dans l'Afrique du Nord.* — Depuis, j'ai continué à m'occuper de cette question, ce qui est devenu facile grâce à la base comparative établie par M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès dans une intéressante monographie, *Die Brettchenweberei* parue à Berlin en 1901. Or il n'y est pas question de l'Afrique du Nord. Et comme la technique en question est connue dans toute l'Asie occidentale, au Caucase et en Arabie, il me semblait nécessaire qu'elle le fût aussi en Tunisie et en Algérie. Un passage de M. Vachon m'en donna d'ailleurs la certitude :

« A Constantine... les brodeurs sont assis... un apprenti tresse un galon de passementerie; du pouce de sa main gauche à l'orteil de son pied droit il a tendu un écheveau de fils de soie; avec les autres doigts de sa main gauche, il manœuvre un jeu de morceaux de cartons troués, dans chacun desquels est enfilé un fil, comme dans un nœud de lisse; et de la main droite il fait passer dans les entrecroisements une navette de façon à produire un tissu broché, à dispositions variées; la dextérité de l'apprenti dans ces deux opérations simultanées est prodigieuse » <sup>1</sup>.

Prodigieuse, en effet, au point que Marius Vachon n'a pas vu ce qui se produit; car avec un seul fil il n'est pas besoin de cartons; l'apprenti ne tresse pas, mais tisse; enfin les dispositions ne sont pas variées, mais au contraire constantes. Et c'est cette constance qui permet, quand on est averti, de distinguer du premier coup d'œil si un galon est fait aux cartons, au métier indigène ou au métier européen.

Le passage cité soulevait donc une si grande suspicion que je doutais qu'il s'agit effectivement du tissage aux cartons de type normal. Dans la kasba d'Alger, je ne réussis, lors de mon premier séjour, à obtenir que des renseignements très vagues; mais dans un magasin, je pus me procurer du ruban nettement tissé aux cartons: le marchand m'affirma que ce ruban venait de Tunisie.

Quelle ne fut pas, par suite, ma joie lorsqu'à Tlemcen je vis tout à coup un jeune Israélite tisser aux cartons sur un métier. Puis je fis connaissance d'un deuxième tisserand, et enfin mon ami Bel me conduisit chez un vieillard qui tissait aux cartons, non plus des rubans pour vêtements, mais des sangles en laine pour les ânes et les mulets.

De retour à Alger, un brave homme me dit que pendant mon absence on lui

1. Rapport n° 23, *loc. cit.*, p. 32.

avait, en effet, raconté comme quoi du temps des Turcs tout le monde tissait aux cartons, mais que depuis longtemps tous les métiers avaient été brûlés ; il s'agit sans doute de métiers semblables à celui de la fig. 25, que j'ai dessiné d'après une carte postale. Le vieillard de Tlemcen m'affirma aussi que la technique était courante à Alger du temps des Turcs et qu'il l'avait vue en usage à Blidah. Des deux autres Tlemcéniens, l'un avait appris le métier à Tetouan et l'autre à Tlemcen même d'un juif de Merrakech ; il paraît que la technique a disparu de Merrakech mais est encore en usage à Fez ; elle a aussi disparu d'Oudjda, puisque des gens d'Oudjda sont venus à Tlemcen lui commander un ruban. Comme les rubans tunisiens qui servent à orner le bord des vestes d'homme et des manches sont nettement faits aux cartons, pour la plupart, on voit qu'il est permis de dire que la technique dont il s'agit a cours d'un bout à l'autre de l'Afrique du Nord. Pour la Tripolitaine, je n'ai pas de renseignements <sup>1</sup>.

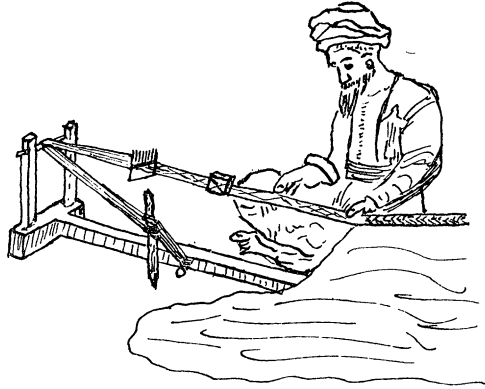


Fig. 25. — Métier usité jadis à Alger, d'après une carte postale, collection « Idéal ».

*La technique.* — Le principe du tissage au carton, c'est le « cordage », c'est-à-dire que des fils de laine, de coton ou de soie, au nombre de 2, de 3, de 4, etc. sont tordus ensemble de manière à faire une cordelette. Les cordiers d'autrefois — du moins celui que j'ai vu travailler il y a une trentaine d'années à Morestel, Isère — avaient une sorte de planchette, parfois de roue sur laquelle étaient fixées les fibres ; un enfant tournait cette roue et le cordier, marchant tout le long des fils soutenus par des planchettes et fixés de l'autre bout à un mur, égalisait l'effet de la rotation.

Avec le tissage aux cartons on emploie des cordelettes toutes faites ; il n'y a donc pas à égaliser la torsion : mais, s'il y a lieu de chercher l'origine du tissage aux cartons, c'est dans la technique de la corderie primitive qu'on la trouvera. Car le carton troué joue exactement le rôle de la roue du cordier.

Supposons, en effet, qu'on veuille tordre ensemble 4 fils de laine de manière à faire une corde régulière et solide. Il suffit de prendre un morceau de carton, ou de cuir ou une planchette de bois, de la trouser aux quatre angles, d'y faire passer les quatre fils et de fixer leurs extrémités : si on se place face au carton, à l'une des extrémités du faisceau de fils, en tournant le carton autour d'un axe horizontal, qui est celui des fils, de gauche à droite les fils tourneront les uns autour des autres également de gauche à droite, s'enrouleront deux par deux à chaque quart de conversion puis tous quatre ensemble et constitueront une corde unique dont les torsades iront en sens inverse de part et d'autre du carton jusqu'à ce qu'un moment arrive où l'angle d'ouverture sera tellement petit qu'on ne pourra plus faire tourner le carton (fig. 26).

On obtient le même résultat si, au lieu de placer le plan du carton perpendiculairement aux fils, on met le carton dans le même plan que les fils ; mais dans

1. Je ne cite que sous réserve les noms qu'on m'a donnés. Le métier tout entier est appelé *kamar*, qui signifie en arabe ceinture en cuir ou en tissu, par le vieux et *Mremma* par les deux Juifs de Tlemcen ; ce dernier mot est celui qu'on emploie aussi pour désigner le métier ordinaire à basse lisse. Les cartons sont dits *ourqa*, pl. *ourâq*, qui signifie feuille en arabe. Le peigne est dit *mechta*, terme lui aussi arabe.



ce cas, au lieu de tourner le carton de droite à gauche ou de gauche à droite, il faut le faire tourner vers soi ou en l'éloignant de soi, l'opérateur étant toujours supposé placé à l'une des extrémités du faisceau de fils et regardant dans la direction de la corde. Il s'agit de bien comprendre ceci ; le mécanisme est certes très simple ; mais je sais par expérience que des mots — même des descriptions aussi précises que celles de M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès — sont insuffisants ; ce n'est qu'à la minute même où je vis l'ouvrier de Tlemcen au travail que je compris définitivement le mécanisme.

J'ajouterai de suite l'observation suivante : que le plan du carton soit perpendi-

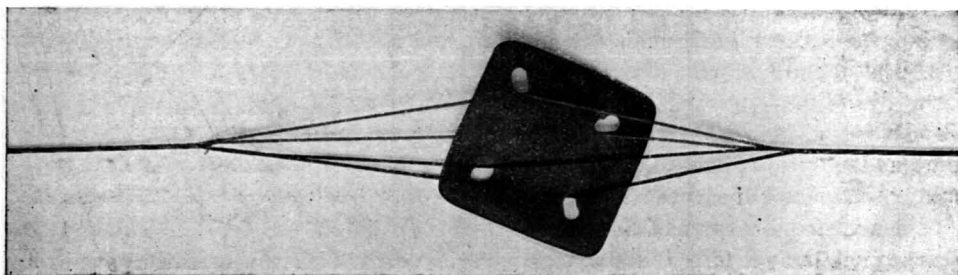


Fig. 26. — Torsion des fils ; carton en cuir de veau de lait ; trous usés.

culaire ou parallèle à celui des fils, la direction des forces déterminée par la tension des fils est toujours la double diagonale du carton avec point de rencontre en son centre ; mais dans le premier cas, l'usure donne une coupure rectilinéaire et de l'épaisseur du fil ; dans le second, l'usure donne au trou l'aspect d'un ovale époinité du bas, et plus ou moins dentelé selon la résistance du carton ou la force du fil : ainsi les fils d'or et d'argent déshiquètent rapidement même du cuir épais et entaillent le bois. Ces marques d'usure ont ce grand intérêt qu'elles permettent de reconnaître du premier coup d'œil si un carton, une planchette, une briquette etc. trouvés dans une fouille ou conservés, sans autre indication, dans un musée, ont servi à faire du tissage aux cartons (cf. la fig. 26).

Nous voilà donc en possession d'une cordelette formée de 4 fils : à chaque quart de tour du carton, c'est un nouveau fil qui vient sur le dessus, et si les quatre fils sont tous de couleurs différentes, notre cordelette ressemblera à certaines ficelles de pâtissier.

Il suffirait de mettre à plat plusieurs de ces cordelettes, détachées du carton, et de passer au travers des bouts de ficelle ou des bouts de bois très minces pour obtenir une sorte de ruban ou de sangle <sup>1</sup>. Mais il sera bien plus simple de profiter de l'écartement des fils maintenu par le carton pour passer notre ficelle à chaque conversion du carton. On passe donc ce fil de gauche à droite, puis on tourne ses cartons placés côte à côte et on repasse le fil de droite à gauche, et ainsi de suite, par un mouvement de navette. Le résultat sera un ruban à 2, 3, 4 etc. cordelettes,

1. Il semble bien que ce procédé soit employé en Algérie. Du moins, en décousant une ganse cordée, formée de six cordelettes (vert, jaune, jaune et noir, noir et jaune, jaune, vert), de deux fils chaque, cousue sur les lignes de couture d'une ousada (coussin) en étoffe, de Laghouat ou de Ghardaïa, que j'ai examinée à Alger, j'ai constaté que les six cordelettes étaient libres, et ne tenaient ensemble que par la ficelle de couture. Les deux cordelettes du milieu sont tordues en sens inverse et donnent par suite le motif typique des chevrons (alternativement noirs et jaunes) dont il est parlé plus loin. A bien regarder, il semblerait que cette ganse a été fabriquée et cousue en même temps, la trame ayant servi au fur et à mesure de fil de couture. C'est là une variation technique inédite, qu'il serait bon d'étudier de plus près sur place.

chacune animée de son mouvement de torsion propre et conservant son individualité mais toutes tenues ensemble.

Les cartons ont été placés, pour cela, dans le plan des fils : il suffit pour les faire tourner d'un quart, de les empoigner tous ensemble et de tordre le poignet d'un mouvement un peu brusque. A ceux des mes lecteurs qui voudraient essayer la technique, je conseille de commencer avec quatre cartons un peu grands, par exemple de 8 centimètres de côté et d'utiliser de la ficelle blanche, rouge, verte et bleue un peu grosse pour la cordelette, et de la ficelle ordinaire pour la navette.

Il est évident que ce fil de navette constitue la trame et que les cordelettes accordées constituent la chaîne.

Voici maintenant un autre détail important : la longueur des fils ou ficelles. Comme le carton tord la cordelette en avant et en arrière, si cette longueur est petite, il arrivera très vite que la torsion du carton sera impossible. Sans doute, on pourrait détacher l'une des extrémités du faisceau et laisser les fils se détordre, puis les rattacher : mais je ne conseille pas d'essayer cette expérience, que j'ai faite. Car les fils tordus s'enchevêtrent et comme il s'agit d'une occupation qui doit rapporter, on conçoit que l'ouvrier ne tient pas à risquer cette perte de temps. J'avais alors inventé une sorte de disque muni d'un crochet et qui pouvait tourner sur lui-même de façon à détordre d'un côté pendant que je tordais de l'autre. Mais pour que ce mécanisme marchât bien, il fallait que tous mes fils et ma cordelette fussent tendus à force. J'ignore si, dans un pays quelconque, on utilise ce système : M<sup>lle</sup> Lehmann Filhès n'en parle pas et tous les métiers que j'ai vus en nature ou reproduits avaient des systèmes d'attache fixe.

Et c'est ici que se présentent quelques-uns des cas les plus intéressants que je connaisse d'utilisation d'une nécessité technique en vue d'un but ornemental.

En premier lieu, du moment qu'on doit faire le mouvement de navette pour tenir ensemble les diverses cordelettes, animée chacune de son mouvement propre, au lieu de tirer à chaque fois fortement la trame, il suffit de la laisser un peu lâche, avec un dépassement de part et d'autre. Pour assurer la cohésion, on a une sorte de couteau en bois (parfois en os, en cuivre (Tlemcen), etc.) avec lequel on serre la trame tout comme on la serre avec le peigne en fer dans le métier à tisser ordinaire (voir pl. VII). Ces dépassements donnent une sorte de dentelure arrondie dont certains ouvriers savent tirer parti, soit en exagérant le dépassement, soit par le choix d'une jolie couleur pour le fil de trame.

D'autre part, supposons que nos fils ayant été attachés de part et d'autre, il nous reste une longueur utilisable de deux mètres et que les cartons ont été placés à 50 centimètres de nous. A mesure que la confection du ruban avance, l'angle d'ouverture des fils à la partie antérieure augmente et il arrive un moment où la tension est telle que, à moins de déchirer les cartons en diagonale ou de faire sauter les fils, il faut s'arrêter. Mais de l'autre côté des cartons, les fils auront eu pour leur torsion 4 m. 50. Il suffira en conséquence de pousser vers ce côté les cartons pour amener une torsion plus serrée de l'autre côté et redonner du jeu en avant. On répètera encore la même opération jusqu'à ce que ce soient à leur tour les fils de l'autre côté qui seront serrés au point d'empêcher tout mouvement de rotation des cartons. Il suffira alors de nouer en avant des cartons, ou même de couper la chaîne et la trame des deux bouts pour avoir un ruban. Et ce ruban ne se défera pas, justement parce que toutes les cordelettes, quoique tordues individuellement, sont serrées par la trame prise à force par chaque torsion nouvelle.

Seulement, il y aura un défaut. Les cartons ont toujours été tous tournés dans le même sens, par exemple d'arrière en avant par rapport à l'ouvrier. Les cordelettes ont donc toutes tendance à s'incurver d'un même côté et le ruban une fois détaché,

on aura beau le détirer, il se tordra tout entier en spirale. C'est le cas pour le ruban à fils d'or, pl. VII, f. Le plus qu'on obtiendra en tirant fortement, c'est que le ruban gondolera, sans se tordre sur lui-même.

Il s'agit donc de remédier à ce vice de fabrication. Pour cela il y a deux moyens :

A. — Supposons en premier lieu que nous ne voulons faire qu'un ruban à deux cordelettes. En tournant le premier carton d'arrière en avant, nous obtenons une rotation des fils de gauche à droite ; et en tournant le second carton d'avant en arrière, la rotation des fils sera de droite à gauche. Ainsi la torsion de la première cordelette sera compensée par la torsion en sens inverse de la deuxième et le ruban sera parfaitement égal et plat. Mais de plus, ces spires inverses qui se rencontrent déterminent un motif ornemental déterminé, le *chevron*.

Or le chevron est précisément l'un des caractères typiques de tout produit obtenu par le tissage aux cartons : il n'y a pas un seul autre métier à tisser qui fasse du chevron ; seuls les métiers à faire du cordonnet en donnent, mais le cordonnet n'est pas plan et ses fils s'entrecroisent, ne gardant pas leur individualité. La technique est donc tout autre, et la confusion, ainsi que la dérivation technologique, est impossible.

Or, tourner l'un des cartons dans un sens et l'autre dans l'autre est une opération déjà plus compliquée : ou bien il y faut les deux mains, et par suite lâcher la navette, ou bien l'ouvrier a besoin d'un aide. Ces deux moyens sont en effet utilisés, selon les ouvriers et les régions, l'aide surtout quand le nombre de cartons est assez grand. La manipulation peut être d'ailleurs facilitée par ceci, qu'on avance vers soi les cartons à tourner dans un sens, par exemple tous les cartons pairs, et qu'on recule un peu les cartons impairs. On obtient ainsi un double jeu et un ouvrier habile arrive très bien à faire le double mouvement de rotation sans perte de temps. Comme de juste, le ruban présente alors des combinaisons de chevrons diversement colorés.

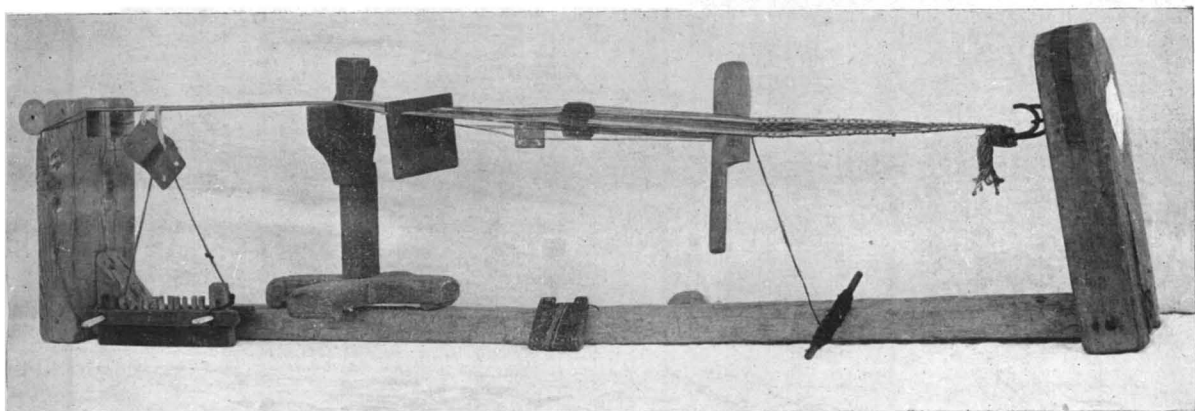
B. — Quant au second moyen pour équilibrer les torsions individuelles, il a cet avantage de détordre les fils au-delà des cartons, et par conséquent de permettre de repousser ceux-ci jusqu'à l'extrême limite du métier.

Reprenons l'exemple de tout à l'heure : les cartons sont placés à 50 centimètres de l'ouvrier, et le moment est arrivé où ils ne tournent plus. Au lieu de les reculer, admettons que l'ouvrier leur fasse faire un quart de conversion en sens inverse, c'est-à-dire d'avant en arrière : il y a détorsion ; il fait encore le même mouvement ; nouvelle détorsion. Si pour arriver au point mort il a fait 25 torsions par exemple d'arrière en avant, il lui suffit de faire maintenant 25 torsions en arrière coup sur coup, pour que les fils d'au-delà les cartons se retrouvent tous parallèles, dans leur position primitive. Il suffira alors de reculer les cartons, de recommencer la confection du ruban pendant 25 torsions, de détordre, etc. jusqu'au bout.

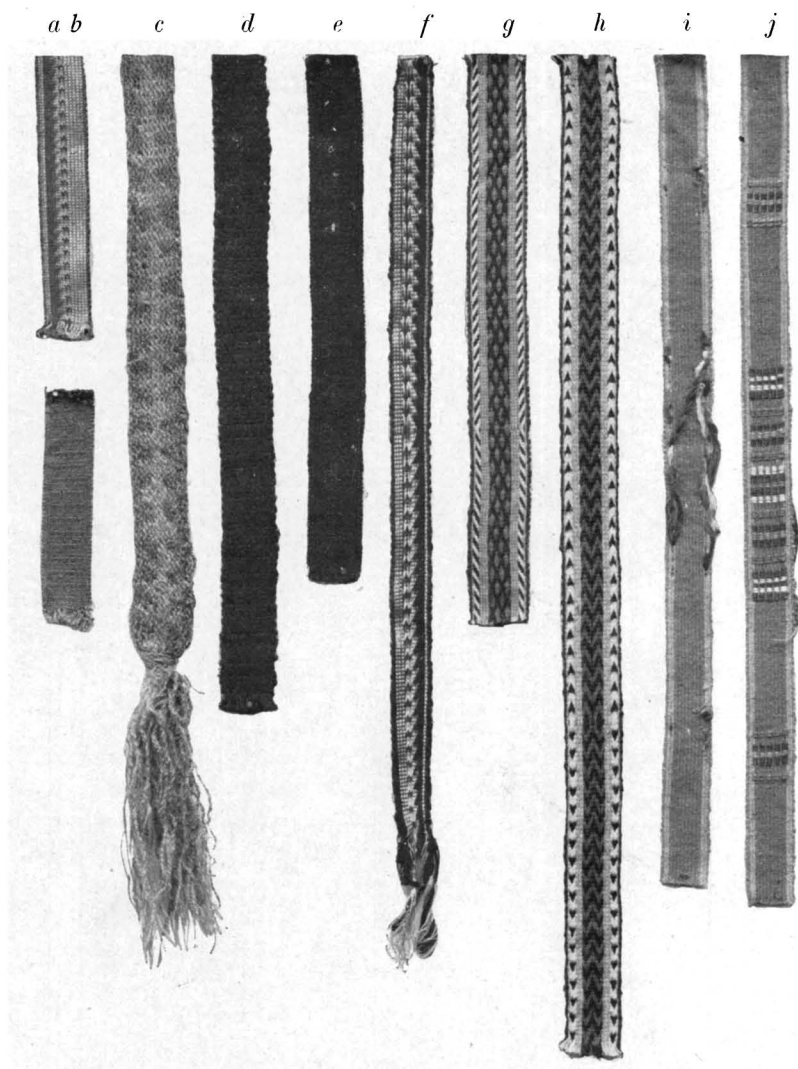
Cependant, détordre ainsi les fils occasionne une perte de temps et une usure des matériaux. Pour remédier à ce double inconvénient, il y a un moyen bien simple. Quand l'ouvrier est arrivé au point mort, il fait sa première torsion en arrière, puis il passe sa navette ; il fait ensuite la deuxième torsion en arrière et passe de nouveau sa navette, et ainsi de suite jusqu'à la vingt-cinquième. Résultat : le ruban a été continué. Et comme la détorsion donnait du jeu de l'autre côté des cartons, il a pu repousser ceux-ci autant qu'il a voulu pour avoir de la place en avant des cartons.

Mais lorsqu'il a fait sa première torsion en arrière, il a perdu un point. En effet, ce sont les mêmes fils qui sont restés en dessus ; de plus, si les fils s'enroulaient auparavant les uns autour des autres de gauche à droite, maintenant ils vont

PLANCHE VII.



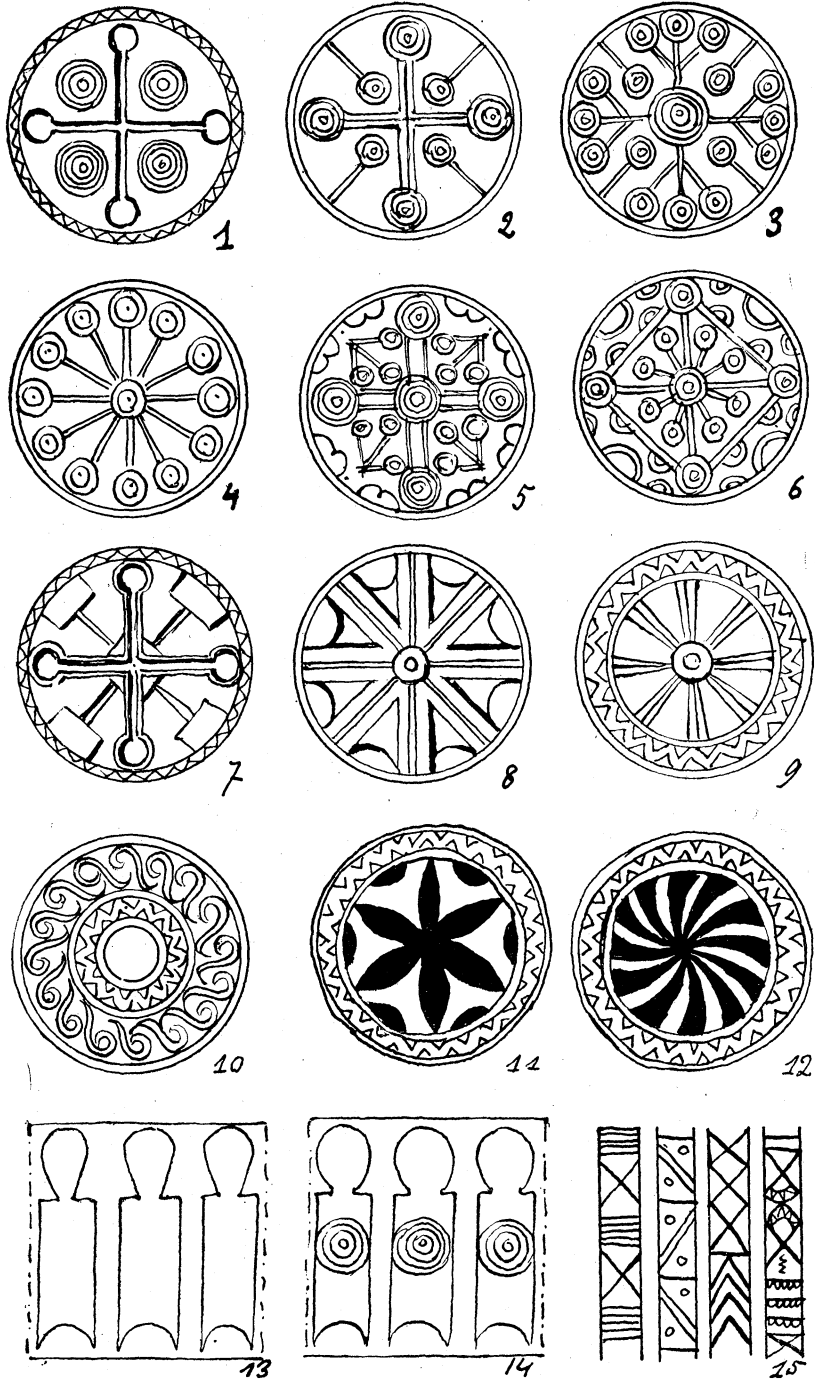
1. — Métier de Tlemcen. A gauche, support, cartons et peignes pour la laine; à droite, peigne, cartons, couteau de bois et navette primitive; en bas, peigne cassé.



2. Rubans faits au métier aux cartons : a-h, Tlemcen; i, j, Tunis.



PLANCHE VIII.



Sculptures sur bois : Nos 1 à 10 et 13-14, relevées par M. Ricard sur des portes et des coffres dans la région de Michelet ; 11, 12 et 15, par moi, région de Fort-National.



PLANCHE IX.

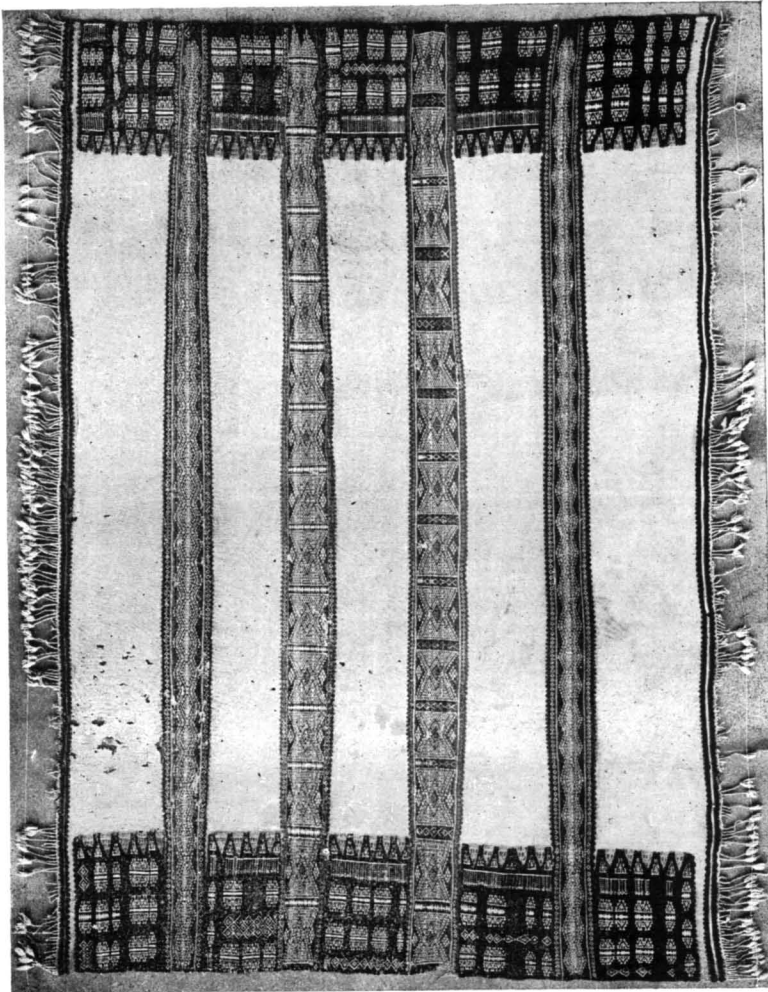


Couverture de Tlemcen.





PLANCHE X.



Couverture kabyle : fond central, blanc crème ; fond des bandes horizontales et verticales, noir ; décor blanc cru : par endroits, filet rose ; vieille de 30 à 50 ans, sinon davantage.



s'enrouler de droite à gauche et par suite le dernier toron de la première série fera avec le premier toron de la seconde un angle obtus. De plus, à l'endroit du début du retournement le ruban change d'épaisseur (puisqu'il y a un point où la trame n'a pas passé) ce qui donne un reflet qu'accuse le changement de sens des torons.

Il suffira de tourner les cartons par exemple dix fois d'arrière en avant, puis dix fois d'avant en arrière et ainsi de suite alternativement pour obtenir un ruban à chatolements également répartis, bien plat et qui ne gondolera pas (cf. pl. VII, *b, d et e*).

C. — Le stade suivant, ce sera la combinaison des moyens A et B. Nous avons supposé que tous les cartons pairs tournaient d'arrière en avant et tous les cartons impairs d'avant en arrière. Après vingt-cinq torsions, l'ouvrier change; les pairs iront d'avant en arrière et les impairs d'arrière en avant. Le premier résultat sera la détorsion de tous les fils situés au-delà des cartons et la faculté de reculer ces derniers autant qu'on voudra.

Et le deuxième, très important au point de vue ornemental, sera que tous les chevrons changent de sens. Ceux qui avaient leur pointe dirigée vers les cartons l'auront maintenant vers l'opérateur; et réciproquement. Il y a donc *retournement du motif ornemental* à partir d'un point double sans torsion. Ce procédé, fréquent en d'autres pays, par exemple à Akhmin (cf. fig. 34) semble inconnu en Algérie.

*Caractéristiques des produits.* — Les produits du tissage au carton sont donc reconnaissables à quatre caractéristiques. La première, nécessaire et fondamentale est que chaque élément de la chaîne est tordu sur lui-même en manière de corde, au lieu que dans tous les autres métiers à lisser les éléments des fils restent parallèles. Le résultat sera que dans les métiers ordinaires, les fils de la trame et ceux de la chaîne se coupent perpendiculairement, au lieu qu'avec le métier aux cartons ils se coupent obliquement et déterminent des angles internes. (Cf. fig. 27).

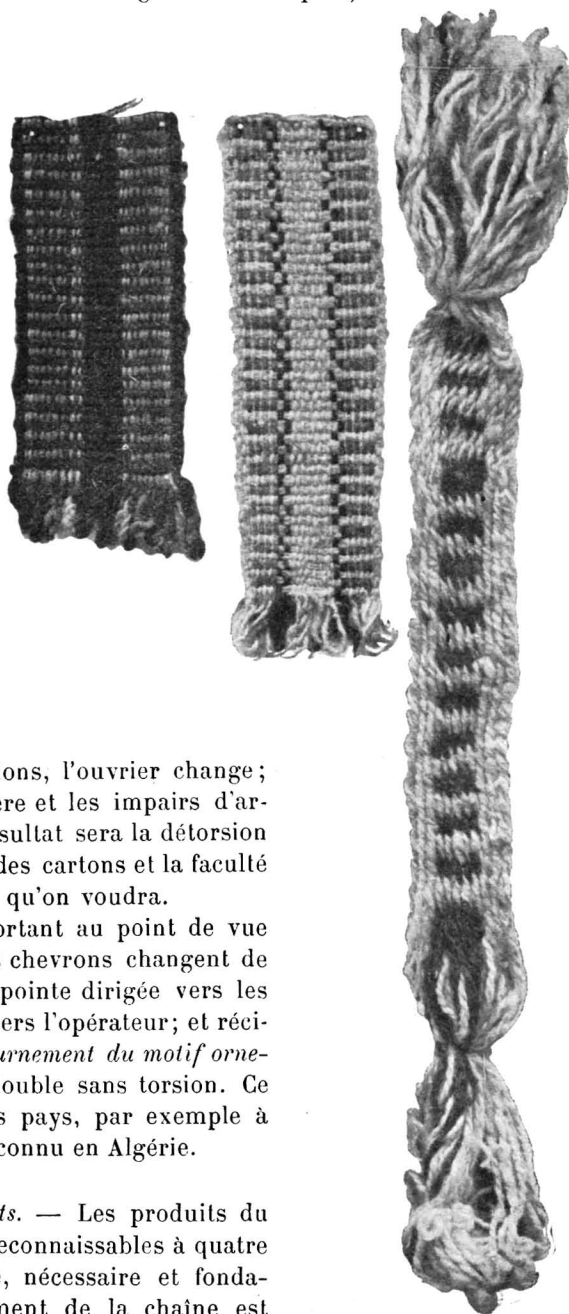


Fig. 27. — Deux fragments de sangle de Sidi-Aïch, faites sur petit métier ordinaire; fragment de sangle en laine, Tlemcem; dans le haut on voit que le retournement des cartons a occasionné le doublement de largeur de la bande noire.

Les deux autres caractéristiques sont déjà moins générales et moins nécessaires, car leur apparition dépend de la longueur du métier. S'il est court, on est obligé de changer à plusieurs reprises le sens de la rotation des cartons et ces rétroversions conditionnent la formation de chevrons extérieurs et apparents.

Or, si je n'avais pas vu travailler à ses sangles le vieillard de Tlemcen, s'il ne m'avait pas donné une leçon, si je n'avais pas acquis son peigne, son support (pl. VII), et deux cartons (fig. 26 et 30), si enfin je ne l'avais pas prié de retourner les cartons (fig. 27), jamais je n'aurais reconnu dans ses sangles de laine grossière — dont j'avais acheté déjà des spécimens dans des boutiques — un produit du tissage aux cartons.

L'explication pourtant était simple : a) les fils avaient une longueur de près de 3 mètres, étant tendus sur un côté tout entier de la cour de la maison. De sorte que l'ouvrier, assis à terre, pouvait reculer son peigne et ses cartons à volonté, pour ainsi dire sans avoir à s'occuper de la grande torsion du bout ; b) Et cette torsion n'avait guère de force, étant donné que les fils étaient faits avec des laines achetées brutes au marché et filées par le vieillard lui-même (fig. 28) avant de se mettre au travail. Ces fils de laine, sans résistance isolément, étaient renforcés par la nouvelle torsion, très régulière, que donnaient les cartons.



Fig. 28. — Deux fuseaux : le grand, Tlemcen ; le petit, Alger.

De sorte qu'à proprement parler, cet ouvrier faisait plutôt de la corderie en laine que du tissage. Les torons allaient dans le même sens ; et en coupant les fils, la sangle s'incurvait : mais avec une matière première aussi lâche, il suffisait de tirer à force, par exemple sur le genou, pour amener un état suffisant de parallélisme, qui pour une sangle n'est jamais une nécessité bien rigoureuse.

Ce même ouvrier a fait aussi des sangles d'une texture plus serrée dont il n'a pu me retrouver qu'un seul échantillon (pl. VII, c). Là aussi, il confectionnait trois ou quatre mètres à la file, sans retourner ses cartons ni faire de chevrons.

Je crois en conséquence que c'est le système de cet ouvrier qui est la forme la plus primitive connue du tissage aux cartons, à la fois par le mode d'attache, la forme du peigne, l'uniformité de la technique, la grossièreté de la matière première et le but restreint, d'utilité courante et primordiale, des objets fabriqués.

Et à ce propos, je suis persuadé qu'une étude approfondie et comparative des harnachements nous réserve encore bien des surprises et bien des découvertes théoriques.

La troisième caractéristique est la moins fréquente de toutes, mais quand on la rencontre, il n'est pas besoin de manipuler l'étoffe ; elle est décisive : aucun autre métier ne donne le point nul et le retournement (le renversement ou la rétroversion) du motif ornemental.

La quatrième, enfin, c'est que les étoffes, sangles et rubans faits au métier ordinaire, si on tire, prêtent en long, en large et en biais ; faits au métier aux cartons, ils ne prêtent absolument pas ni en long ni en large et très peu en biais ; ils ne se défilent pas non plus si facilement aux extrémités coupées. De sorte qu'on peut les

distinguer rien qu'au toucher, et que d'autre part leur solidité à toute épreuve et leur résistance à l'usure les font rechercher.

Sans doute, la concurrence industrielle européenne est intervenue aussi dans ce domaine : j'ai vu dans les boutiques d'Alger, avant de trouver de vrais rubans en cartons, bien des rubans ornements de chevrons ou de motifs rappelant ceux des rubans tissés aux cartons (cf. fig. 29). Mais à ma remarque que je cherchais du ruban cordé, et dont la trame ne formât pas avec la chaîne un quadrillage, les marchands d'Alger répondaient : « Eh ! tu veux du ruban de Tunis ; je n'en ai pas ; c'est plus cher ».



Fig. 29. — Spécimen d'imitation de rubans aux cartons.

*Le passage des fils.* — Pour passer les fils à travers les cartons et ranger ceux-ci comme il faut, il y a toutes sortes de précautions à prendre sur lesquelles mes trois professeurs ont chacun longuement insisté. Comme les modèles courants ne comportent que deux couleurs, ou même une seule, il faut d'abord couper des bouts de fil plus longs que le double de la longueur du métier et passer les deux bouts libres par les deux trous situés en haut du carton, mais non pas en diagonale. On passe simplement le repli dans un crochet, un bout de bois qu'on fait tenir, l'orteil, etc. Puis on passe de même deux fils dans les trous du bas et on tient le carton bien droit, tout en recommençant l'opération pour les cartons suivants, de sorte qu'à la fin on tient tout le jeu dans la main gauche. Cela fait, on lie le tout en croix et c'est alors seulement qu'on défait les fils accrochés de manière à ne pas les mêler et on les attache au métier. Si dès le début on n'a pas établi soigneusement le parallélisme des fils, on peut être sûr que tout le travail ultérieur en sera gâté.

De même, chaque fois qu'on cesse le travail, il faut avant toutes choses rapprocher et égaliser les cartons, puis les lier en huit ou en croix « avec le nœud en haut ».

*Matière des cartons.* — J'ai adopté en français le terme de « tissage aux cartons », alors que le terme allemand de « Brettchenweberei » signifie « tissage aux planchettes », parce que en Algérie on utilise actuellement des carrés de gros carton brun. Le carton a remplacé des carrés de cuir, cuir de chameau (juifs de Tlemcen), cuir de veau non sevré (vieillard de Tlemcen). Au Caucase, on emploie des cartes à jouer ; à Carthage et à Planisch près Worms on a trouvé des planchettes en os ; dans beaucoup de pays (Islande, Yürükes d'Appa), on se sert de planchettes en bois, minces et bien lisses ; je crois bien qu'en Chine les planchettes sont en ivoire. Bref, seuls les métaux sont éliminés comme trop lourds et sans doute trop résistants : car la tension des fils est par moment telle que l'usure doit se produire, et l'on aime mieux, comme de juste, que ce soit aux dépens du carton qu'à ceux des fils. Les fils d'or et d'argent entaillent les cartes profondément, et à Tlemcen on m'a expliqué que si on employait pour ce travail des planchettes en bois, à moins d'avoir un bois de texture extrêmement serrée, les fils métalliques couperaient les planchettes en suivant les fibres, y tiendraient à force et perdraient leur revêtement métallique. « Le cuir des souliers ne vaut rien parce qu'il se tord ; le meilleur, c'est le cuir des vieilles selles » (vieillard de Tlemcen). Le carton verni bleu est aussi très bon. Le morceau de cuir de veau représenté fig. 26 a une cinquantaine d'années d'existence ; le morceau de carton (fig. 30) n'a que trois ans et a peu servi. Le trou central n'est là que pour passer un lien et attacher les cartons quand on ne s'en sert pas.

*Le peigne.* — Le peigne mobile, et de dimensions restreintes, est destiné à maintenir écartés les fils en arrière des cartons. Entre chaque dent passent toujours tous les fils d'un même carton, et rien qu'eux.

De tous les peignes pour tissage aux cartons que j'ai vus, en nature ou dessinés, c'est celui du vieux fabricant de sangles qui est le plus grossier sinon le plus primitif. Alors que sur les autres, on passe une baguette de bois ou de métal à travers les dents pour empêcher les fils de remonter, ce peigne primitif est muni de deux morceaux de bois plat, troués au feu, qui rabaisent la laine de part et d'autre

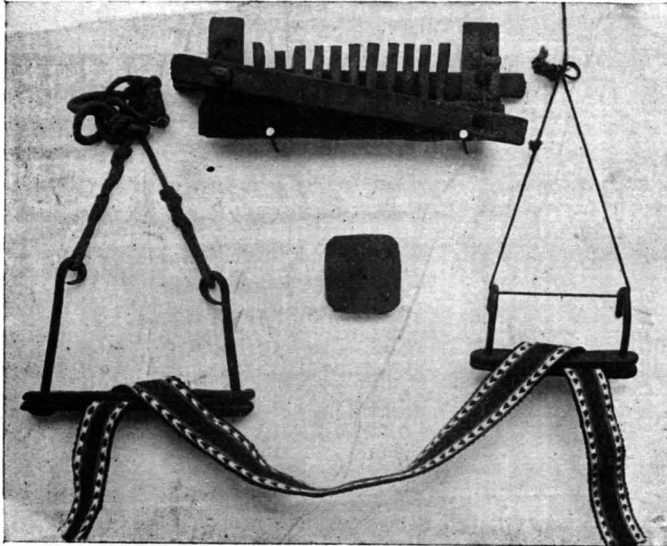


Fig. 30. — Peigne et carton pour la laine; deux attaches en fer et mode de fixation du ruban.

des dents, et que viennent fixer deux chevilles perpendiculaires (fig. 30).

Quant aux peignes pour rubans, ils sont sinon primitifs, du moins très anciens puisqu'on en a trouvé dans les palafittes de Suisse et dans des stations du début du Bronze de la Poméranie maritime (Götze); ces peignes sont une simple adaptation, à ce que je

crois, des peignes à cheveux néolithiques et demi-civilisés (Nègres, etc.) au lieu que le peigne à laine de Tlemcen est nettement un outil industriel.

*La trame.* — La trame peut être très grosse ou très mince, selon qu'on veut donner ou non du relief et des reflets au ruban ou la laisser dépasser pour obtenir de chaque côté des dentelures visibles. La principale difficulté de la technique consiste précisément à ne pas tirer la trame, sinon le ruban change de largeur et gondole; il faut la passer sans tirer fort et laisser un dépassement toujours égal. Etant donnée la résistance aux déformations dont j'ai parlé, il n'y a pas d'avantages à serrer le ruban: on peut laisser la trame très lâche dans le ruban, la torsion en corde la serre toujours assez.

Quand on a passé la trame, on serre l'angle précédent avec le couteau plat, qu'on frappe à petits coups; on voit à la réflexion que ce sont en effet les angles précédents sur qui agissent ces coups et non l'angle ouvert où passe le couteau; il n'y a donc pas lieu de s'occuper du fait fréquent que la trame ressort un peu à la suite du couteau. Le couteau est d'ordinaire en bois: pourtant l'un des ouvriers juif en avait un en cuivre massif, très lourd, par manie peut-être, car les assistants, tisseurs aux cartons aussi, m'ont dit préférer le couteau de bois (cf. pl. VII).

Quant à la navette, qui prend en Orient des formes diverses, c'est à Tlemcen un simple bout de bois; il est assez curieux de remarquer que la navette du tisserand à métier vertical, dont l'industrie est si répandue et si florissante à Tlemcen, n'a pas été adoptée par les tisserands aux cartons. Il m'a semblé d'ailleurs que les

deux catégories de tisserands ne se fréquentent pas, et même se méprisent. En tout cas, il n'y a aucun point de contact entre les deux techniques, qui sont nées et ont évolué, partout et toujours, indépendamment l'une de l'autre.

D'autre part, on ne peut recourir à la technique de la tresse et du lacet, puisqu'il n'y a pas de trame. C'est pourquoi, j'en reviens à la première hypothèse, qui est que le tissage aux cartons est une complication de la corderie.

*Le métier.* — Ce qui me confirme dans cette idée, c'est que le métier de Tlemcen (Planche VII), comme celui de Tiflis (fig. 31), est un perfectionnement en somme rare, et qui ne semble se rencontrer que là où on tisse aux cartons avec des fils de soie, des fils métalliques ou du crin (Caucase). On a déjà vu que mon vieillard de Tlemcen n'avait pas de métier du tout : un système de fixation (fig. 30) à chaque bout, contre deux murs, un peigne rudimentaire et des cartons, c'est tout ce qu'il lui fallait, puisque le support représenté (Pl. VII), il me l'a vendu volontiers parce qu'il ne s'en servait pas. Les apprentis de Constantine fixent l'une

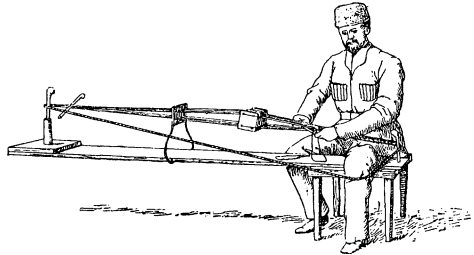


Fig. 31. — Métier de Tiflis, d'après Bartels, Z. f. E., 1898, p. 35.

des extrémités à leur orteil droit et l'autre au pouce gauche, les femmes islandaises à un arbre et à leur ceinture. Et c'est très certainement ce moyen qui doit avoir été le plus primitif, car il peut s'appliquer en plein air au lieu que le procédé de Constantine me paraît imposé par l'exiguité des ateliers algériens, exiguité qui frappe quiconque voyage dans l'Afrique du Nord.

D'ailleurs, en Algérie et en Tunisie, la fabrication est industrielle <sup>1</sup>, de même qu'à Tiflis, Mosoul, etc., au lieu qu'en Islande elle ne subvient qu'aux besoins domestiques, d'où les grandes difficultés qu'ont éprouvées les ethnographes à acheter des spécimens de ceintures et rubans de ce genre en pays scandinaves. Aussi le tissage aux cartons est-il dans ces pays le monopole des femmes, alors qu'il est en Orient un travail d'hommes, phénomène que nous avons déjà rencontré pour les poteries. La technique islandaise — c'est celle que M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès a réussi à étudier le mieux en détail <sup>2</sup>. — présente donc un caractère de « primitivité » indéniable. Et peut-être faut-il regarder l'une des régions maritimes de la Suède, de la Norvège, du Danemark ou de l'Islande, comme l'un des lieux d'invention de notre technique, en tant que dérivation de la corderie des pêcheurs, d'autres centres d'invention ayant pu exister ailleurs.

*Le décor.* — Il me semble même que l'identité des principes fondamentaux de la technique ne saurait être seule en jeu ici, pas plus que dans la technique de la poterie revêtue d'un engobe, ou à décor incisé, ou peint : il faut bien, en céramique, admettre de nombreux centres d'invention, indépendants, pour la poterie à la main. Pour le décor incisé, J. de Morgan reconnaît la polygenèse, et on doit l'admettre également pour le décor peint (Chine, Mésopotamie, Amérique du Nord, Amérique du Sud).

1. Le vieillard m'a dit qu'il lui faut un mois pour faire une sangle de laine, du modèle représenté fig. 27, de 2 m. 50 de long.

2. Dans *Zeitschrift des Ver. f. Volksk.* 1899, p. 24 et suiv. et pl. I; *Ueber Brettchw.*, passim.



Il faudrait donc analyser aussi le décor des rubans et étoffes tissés aux cartons. Ceci ne sera possible que du jour où auront été centralisées un grand nombre de productions différentes de cette technique. Ainsi on distinguera le décor à chevron, le plus simple et qui se rencontre un peu partout, du décor à inscriptions (Le Caire, Lehm. F., loc. cit. fig. 39; Arménie, ib. fig. 40; Perse, ib. fig. 41; Islande, fig. 43) du décor à damier (Caucase, ib. fig. 42; Islande, fig. 45) à losanges (Perse, Caucase, ib. fig. 66 et suiv.) ou à dents de scie (Tlemcen) et du décor à fleurs ou à personnages (Islande).

*Nombre des fils.* — Mais le décor lui-même est aussi fonction, partiellement, du nombre des fils par carton. On peut travailler à deux fils; dans ce cas le ruban est très mince; avec quatre fils il est assez épais. En Algérie, on travaille à 4 fils, de même que, le plus souvent, dans le reste du monde. Mais en Suède et en Norvège on travaille aussi à 6 fils et même à 10 fils. A Mosoul on emploie des cartons à 6 trous, hexagonaux, avec un 7<sup>e</sup> trou au centre par lequel passe une laine préalablement cordée ou une ficelle, autour de laquelle viennent se tordre les six fils; la sangle ainsi obtenue est épaisse et d'une résistance à toute épreuve<sup>1</sup>. Quant aux planchettes trouvées à Carthage par le P. Delattre, elles sont à six fils.

*Nombre des cartons.* — Avant d'examiner d'autres variations, je crois bon d'indiquer que le nombre des cartons varie avec les ouvriers, les régions et l'objet à fabriquer: il ira de 9 ou 13 à 25, 31, 55, 75 et davantage, rarement en nombre pair, afin d'avoir une cordelette au milieu. Il ne faut pas croire en tout cas que cette technique aux cartons ne permet de faire que des rubans étroits. Les seules difficultés à vaincre, dès que le nombre des cartons augmente, c'est d'arriver à les tourner proprement et à lancer la navette primitive sans accrocher; dans ce cas, une petite navette moderne fait fort bien l'affaire.

Et c'est à la première de ces difficultés que je serais tenté d'attribuer l'application à cette technique du procédé de la réserve, ce qui fournirait un nouvel exemple de l'utilisation esthétique d'une nécessité technique.

*Procédé de la réserve.* — Supposons que sur 75 cartons, nous en utilisions 51 et en repoussons un peu 12 de part et d'autre du milieu, et les laissons sans les tou-

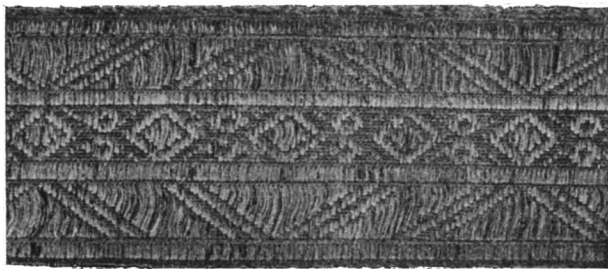


Fig. 32. — Fragment de ceinture d'argent, Bagdad, d'après Lehmann-Filhès, fig. 69.

cher. La trame ne vient joindre que les fils des cartons qui tournent, et sur les 4 fils de chacun des cartons repoussés, deux restent dessus et deux restent dessous, sans torsion. Après quelques tours, nous ramè-nons ces 24 cartons et en repoussons 24 autres; et ainsi de suite. Le résultat sera un ruban avec des parties flottantes dites « en réserve ». C'est là un procédé fréquent dans les tissus coptes<sup>2</sup> et dans bien d'autres tissus. M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès reproduit une très belle ceinture d'argent à réserves, rapportée de Bagdad par le baron von Oppenheim (fig. 32) et, pour ne pas être en reste, j'ai

1. Cf. Lehmann-Filhès, *Ueber Brettchweberei*, pp. 40-41.

2. A. Gayet, *Le costume égyptien*, Paris, 1900, p. 24, 36, etc.

enseigné à mes deux professeurs juifs de Tlemcen, qui l'ignoraient totalement, ce procédé spécial, ainsi qu'on peut le voir sur le morceau d'essai, planche VII.

*Broderie.* — Voici maintenant une autre variation que je ne m'explique pas très bien parce que je ne l'ai pas vu faire; elle semble inconnue de M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès. Il s'agit du ruban acheté à Alger comme étant de provenance tunisienne, pl. VII, *i* et *j*. Le fond est vert, les deux bordures sont jaunes, les cartons sont tournés en sens inverse par chiffres pairs et sont au nombre de 25. A un moment donné on passe et on repasse un fil de « soie d'Alger » en ne tournant que les cartons 1 à 3, 7, 11, 15, 19, 23 à 25; puis on reprend le mouvement primitif 4 fois et on passe de nouveau des fils de soie de la même manière. On obtient ainsi un décor de soie dont les motifs peuvent varier considérablement. Ces rubans sont destinés tout spécialement à border les manches des petites vestes tunisiennes et algériennes.

Or de tous les spécimens reproduits par M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès, le seul qui *semble* surbrodé est le ruban de sa fig. 14 et qui provient d'Akhmim. Comme la nécropole date des VII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, que la fondation de Qairouan par Oqba date de 677 environ et que les Fatimites, venus de la Tunisie au X<sup>e</sup> siècle, eurent toujours avec elle des rapports étroits, on peut supposer que la technique de la surbroderie, sinon même la technique du tissage aux cartons, a été introduite en Tunisie, puis en Algérie, par des ouvriers coptes islamisés.

*Répartition géographique du tissage aux cartons.* — La carte ci-joint (fig. 32) ne doit être considérée que comme incomplète et provisoire. Si je l'ai dressée, c'est uniquement parce que l'adjonction, grâce à mon enquête, de l'Afrique du Nord, est de nature à faire prévoir l'existence de la technique aux cartons dans la Péninsule Ibérique d'une part, et de l'autre, vers le Sud, peut-être chez les Touareg.

D'autre part, la provenance de certaines pièces signalées par divers auteurs est donnée en termes trop vagues : ainsi, dire qu'un certain ruban tissé aux cartons est un « ruban de mandarin chinois », est insuffisant; je doute que la technique dont il s'agit soit connue dans toute la Chine, et selon qu'elle l'est au nord ou au sud, cela a pour nous cette importance, qu'on peut tenter de déterminer si elle a été importée par des musulmans, ou si on doit y voir un élément du cycle culturel babylonien, ou bien méditerranéen.

Car il est peu de techniques aussi caractérisées que celle-ci et dont par suite la valeur classificatrice soit aussi nette. Voici la liste des localités où le tissage aux cartons existe ou a existé :

Afrique du Nord : Merrâkech, Fez, Tetouan, Oudjda, Tlemcen, Alger, Blida, Constantine, Tunis, Carthage.

Egypte : Le Caire, Akhmim, Moyen et Nouvel Empire.

Syrie : Damas.

Asie Mineure.

Europe Orientale : Athènes, île d'Eubée, Constantinople.

Asie : Caucase, Bagdad, Mosul, Mesopotamie, Perse, Bokhara, Benarès, Birmanie, Siam, Timor, Célèbes, Japon (où ?), Chine (où ?).

Europe : Finlande, Suède, Norvège, Islande, Danemark<sup>1</sup>, Prusse Orientale et

1. Pendant l'impression du présent Mémoire, j'ai reçu de M. le Dr Richard Stettiner, attaché au Kunsthistorisches Museum de Hambourg, sa monographie récente sur les étoffes trouvées dans les tourbières du Schleswig-Holstein (*Brettchenweberei in den Moorfundten von Damendorf, Daetgen und Tersberg im Museum von Kiel; eine Untersuchung zur praehistorischen Kultur*. Tir. à part cart. des Mitteil. des Anthropologischen Vereins in Schl. Hol., fasc. XIX, Kiel, 1911, 8°, 32 pages, X pl.). A signaler cette découverte intéressante, que la technique aux cartons a été uti-

Occidentale, Poméranie, Worms (époque romaine), Suisse (époque lacustre) Kiev. Il convient d'ajouter que nulle part en Kabylie je n'ai vu employer ce métier ni aucune pièce du costume kabyle qui en nécessiterait l'usage : les ceintures (*agous*) des femmes sont formées de tresses réunies par des étranglements.

Telle quelle, déjà, notre carte est fort instructive : peut-être sera-t-il au pouvoir de quelqu'un de mes lecteurs de la compléter.

*L'antiquité du métier aux cartons.* — Ceci nous conduit à poser le problème des

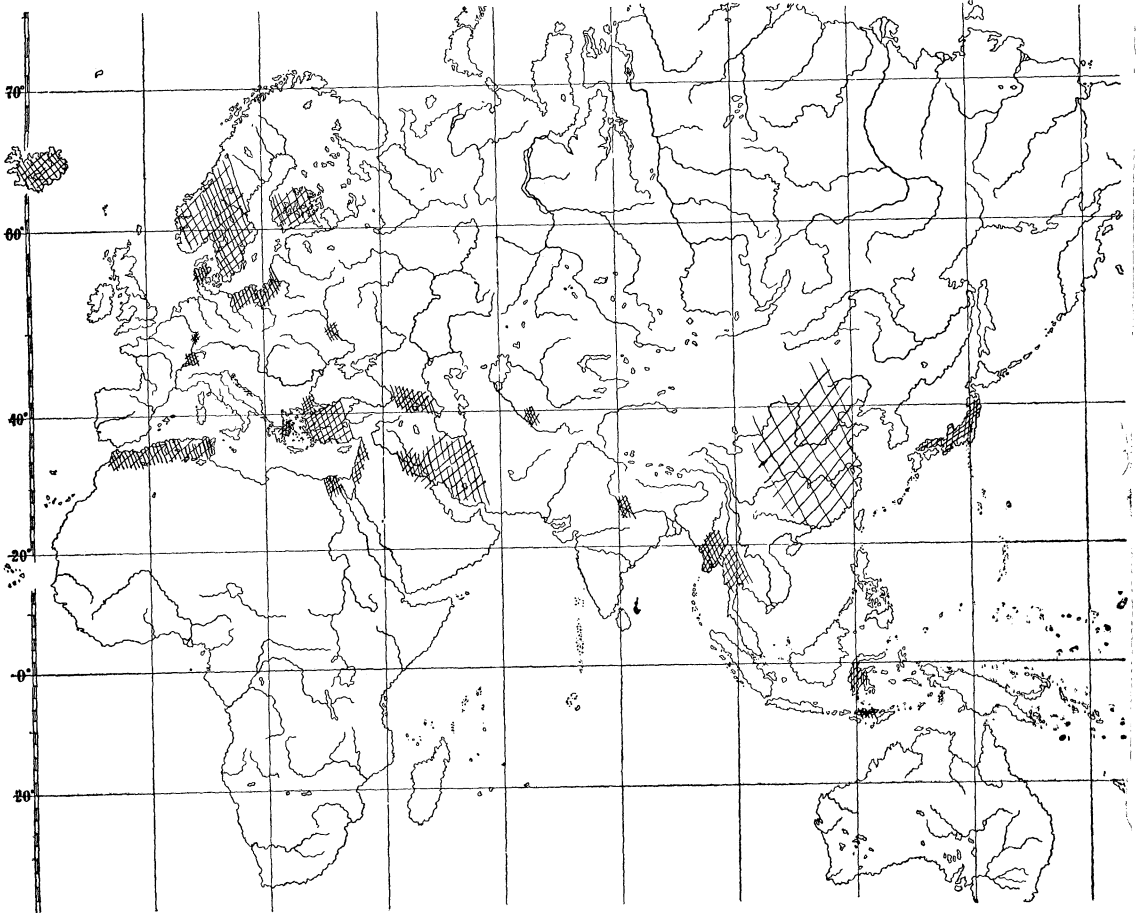


Fig. 33. — Essai d'une carte de répartition du tissage aux cartons.

origines. Chronologiquement, les documents les plus anciens appartiennent : *a*) aux palafittes suisses de la fin du néolithique, peut-être ; *b*) à l'âge du bronze en Danemark, peut-être ; *c*) aux III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles après J.-C. : région de Kiel ; Norvège ; Nécropole d'Anduln, district de Memel (Prusse Orientale) <sup>1</sup> ; *d*) en Egypte, nécropole d'Akhmim (VII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles) <sup>2</sup> (fig. 34).

lisée pour faire les rubans en bordure d'un pantalon, d'un manteau, etc., l'une de ces bordures a nécessité 140 cartons ; ce sont les bordures de ce genre que désignerait le mot vieux-germanique *fresum* ; les étoffes de ces tourbières datent des débuts du III<sup>e</sup> siècle après J.-C.

1. A. Götze, *Brettchenweberei im Altertum*, Z. f. E., 1908, p. 484 sq.

2. M. Lehman-Filhès, *Ueber Brettchw.*, p. 20 et fig. 22 et 29 ; j'ajoute que j'ai vu au Musée Guimet, dans la collection Gayet, une ceinture qui présente les caractéristiques du tissage aux cartons.

Cependant M. Jacobsthal puis M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès jugent que les ceintures de la plupart des statues représentant les Pharaons du Moyen et du Nouvel Empire n'ont pu être faites qu'aux cartons et M<sup>lle</sup> Lehmann-Filhès a restitué, par cette technique, la ceinture très large (d'environ 45 cartons) de Touthmosis<sup>1</sup>. Mais C. F. Lehmann pense que cette technique, encore courante dans les souks de Mosoul, est d'origine babylonienne<sup>2</sup> ce qui ne sera pas pour déplaire aux panbabylonistes. Le P. Delattre a trouvé à Carthage, dans des tombes puniques, un grand nombre de petites plaques en os perforées aux coins<sup>3</sup>, que W. Lüdtke a identifiées avec raison<sup>4</sup> aux cartons pour le tissage des rubans.

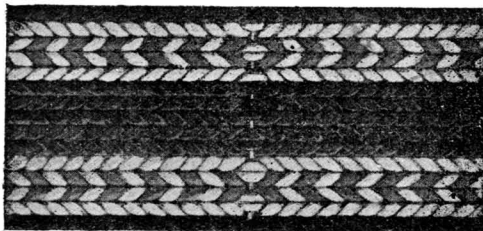


Fig. 34. — Fragment d'un ruban trouvé à Aklimim, d'après Lehmann-Filhès, fig. 29.

La haute antiquité du tissage aux cartons ne saurait donc faire de doute.

*Les origines du métier aux cartons.* — J'ai déjà dit que sa base technologique c'est le principe du cordage, et que par suite je suis disposé à voir un lien entre la corderie et ce système de tissage. La technique de la corderie comprend en effet plusieurs stades, dont le premier, qui consiste à faire une corde avec des fibres non encore tordues, ne nous concerne pas. Mais dès qu'on fait une corde à deux ou à plusieurs liens déjà cordés, on a un point de départ suffisant. Car il suffit de diminuer les dimensions de la roue, d'ordinaire pleine, d'ôter les chevilles ou les crochets et de faire passer par les trous existants ou qu'on fait à dessein deux ou quatre ficelles cordées pour fabriquer une corde plus grosse, qu'on pourra unir à d'autres par des chevilles de bois, des bouts de roseau, des ficelles coupées; puis la technique peut se perfectionner comme j'ai dit. Et comme notre technique de la corderie, même rurale, est déjà elle-même évoluée, il faut la supposer à ses débuts et répondant à des besoins plus simples. Je rappellerai seulement que la jonction de plusieurs cordes entre elles à plat au moyen de brins, c'est-à-dire d'une trame rudimentaire, semble courante chez beaucoup de pêcheurs. Ce serait donc peut-être chez une population maritime qu'aurait pris naissance la technique aux cartons.

C'est là une hypothèse. En voici une autre. Si l'on fait la coupe d'un ruban tissé aux cartons, on constate qu'elle répond exactement à celle de la vannerie grossière ou d'une palissade à branches entrelacées, seulement dans la vannerie ou la palissade, c'est la « trame » qui est fixe et la chaîne dont on passe les brins isolément.

Supposons que nous voulons assouplir l'un de ces éléments, et plus précisément la chaîne, en remplaçant par exemple les branches flexibles par du fil de fer : qu'on aille chez un fabricant-treillagiste, et l'on verra la machine tordre les fils de fer de manière à fixer les échelas. Admettons qu'on rapproche ces échelas et, au lieu de tordre plusieurs fois le fil de fer, qu'on ne le torde qu'une fois : on a une sorte d'étoffe; et si on remplace les échelas par un fil de fer qui va et vient en

1. *Ibidem*, p. 36-37.

2. *Zeitschrift für Assyriologie*, t. XIV, p. 368-369.

3. *C. R. Acad. Inscr.* 1899, p. 317.

4. *Z. f. E.*, 1904, p. 107.

qualité de trame, on a une étoffe métallique identique aux rubans tissés aux cartons. Il va de soi que le fil de fer n'est là que pour illustrer la possibilité. Mais ne se pourrait-il pas qu'on ait quelque part transposé à des fibres souples la technique jusque là utilisée avec des matières semi-rigides, comme pour faire des paniers.

On remarquera que si on suppose souples la chaîne et la trame de la palissade, on peut faire une sorte d'étoffe treillagée. Cela s'est fait : de ce type sont les étoffes des palafittes. Et si la découverte par M<sup>lle</sup> Lehmann Filhès du tissage aux cartons est un bien jolie « performance » scientifique, non moins jolie est la restitution par

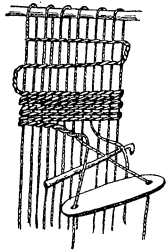


Fig. 35. — Essai de reconstitution de la technique de fabrication des étoffes lacustres ; d'après Götze, Z. f. E., 1908, p. 483.

M. Götze de la technique lacustre. La fig. 35 explique le mécanisme : les cordelettes verticales tombent librement ; la cordelette qui fait la chaîne est tordue sur elle-même par une planchette de bois et les deux brins sont tendus chacun par un poids. Pour faire passer l'un des fils verticaux dans un toron, la main étant inconmode, Götze a inventé un crochet. Tout l'appareil a été fabriqué sur le seul vu des étoffes lacustres : puis Götze a écrit à Heierli, lui disant qu'il devait nécessairement se trouver au musée de Zurich, parmi les objets d'usage inconnu, des planchettes trouées et des crochets. Et Heierli en effet les trouva. Nous avons donc ici, en partant de l'idée de palissade, une technique où le principe du carton s'applique, mais où les rapports entre la chaîne et la

trame sont renversés. D'autres étoffes lacustres, cependant, semblent bien avoir été faites avec le système aux cartons.

En poursuivant les recherches dans cette voie, on rencontre la technique en somme très simple par laquelle les Tlinkit, Haida, Tsimshian, etc., des Etats du Pacifique septentrional fabriquent leurs étoffes cérémonielles à ornementation si admirablement stylisée<sup>1</sup> ; la trame pend verticalement, tendue par des poids, et la chaîne se fait en cordant des fils autour de chacun des fils de trame ; pour tordre les fils de la chaîne, la femme se sert uniquement de ses doigts, non de crochets.

Pour d'autres détails et variations techniques, je renvoie à la monographie de M<sup>lle</sup> Lehmann Filhès et à la monographie citée du D<sup>r</sup> Stettiner, pp. 12-15-21, etc., avec tableaux explicatifs. On peut faire faire aux cartons deux quarts de tour ou même un tour complet, entre chaque passage de la trame ; on peut aussi utiliser le morceau qui se forme, en sens inverse, de l'autre côté des cartons, en y passant une trame ; ceci se pratique en Arménie, pour faire des paires de jarrettières. On peut même imiter la technique de la filature.

Et certes on s'associera au vœu de l'auteur qui, enthousiasmée par la souplesse et la richesse en motifs de cette technique, espère qu'elle se répandra dans les milieux ruraux et sera enseignée dans les écoles primaires et professionnelles.

Quant aux transpositions des motifs ornementaux propres au tissage aux cartons, si celle que croit avoir trouvée M. Jacobsthal<sup>2</sup>, aux bordures en mosaïque, me laisse sceptique, j'ai par contre réuni quelques documents sur cette transposition à la bijouterie, à la poterie et à la broderie, mais trop fragmentaires encore pour pouvoir donner une démonstration suivie.

1. Cf. G. T. Emmons, *The Chilkat Blanket*, Mem. Amer. Mus. Nat. Hist. New-York, vol. III, part. IV ; p. 338 et suiv.

2. E. Jacobsthal, *Schnurbänder*, Zeitschrift für Ethnologie, Verth 1898, pp. 332 sqq., cf. surtout p. 337-338 et pl. X-XII. Pour d'autres hypothèses de transposition, cf. R. Stettiner, *loc. cit.*, p. 31 et pl. X.

## V

# L'ART ORNEMENTAL

### Généralités.

Si les tatouages tunisiens ont fait ces années dernières l'objet de publications nombreuses et du plus haut intérêt <sup>1</sup>, ceux de l'Algérie ont été assez délaissés <sup>2</sup>. Mes observations ont été assez étendues, bien que je n'aie pu relever que quelques dessins. Il n'y a que trois moyens vraiment pratiques pour faire une enquête approfondie sur les tatouages d'une région ou d'un peuple : 1° se faire indiquer et expliquer les tatouages qu'ils appliquent par un tatoueur ou une tatoueuse de métier ; j'ai fait la connaissance d'une tatoueuse kabyle mais n'ai pas trouvé le temps d'aller passer une journée dans son village à me faire décrire ses motifs de décor ; 2° dans les villes, on peut réussir à se procurer un cahier de tatoueur, comme ont fait Træger, Ling Roth, Karutz ; 3° ou bien on peut, comme a fait le D<sup>r</sup> Bertholon, relever les tatouages de tous les individus qui passent par la prison locale ou comme le D<sup>r</sup> Carton, ceux des soldats indigènes.

La scarification, le tatouage, la marque de propriété, le dessin ou la peinture magique forment en somme une même classe de décors ; un même dessin peut être utilisé tantôt dans un de ces buts, tantôt dans plusieurs ; mais, en tant que décors, on ne peut certes pas les séparer des décors sur poterie, sur étoffes, sur bois, sur armes, etc. Et c'est pourquoi l'étude locale des tatouages ne doit pas être livrée au hasard des rencontres, mais elle doit être conduite systématiquement et les dessins doivent être considérés par l'observateur dans leur rapport avec tous les autres décors locaux.

Ces décors se rencontrent sur poteries, bois, étoffes, cuir, vannerie, métaux. Mais si dans leur étude comparative, on a le droit de différencier des dominantes, il faut prendre garde cependant à ne pas pousser l'abstraction jusqu'à isoler le décor comme tel des matériaux sur lesquels on l'applique et des techniques de fabrication auxquelles il est intimement lié. Comme dans la biologie ou dans l'économie politique actuelles, la prise en considération de toutes les conditions

1. D<sup>r</sup> Bertholon, *Origines néolithique et mycénienne des tatouages des indigènes du nord de l'Afrique*, Extr. Arch. Anthrop. Crim., 15 oct. 1904 ; Paul Træger, *Das Handwerkszeug eines tunesischen Tätowierers*, Zeitschr. f. Ethnol., 1904, pp. 469-477 ; A. van Gennep, *Tätowieren in Nord-Afrika*, ibidem, p. 749-750 ; H. Ling Roth, *Tatu in Tunis*, Man, 1905, n° 72 (pp. 129-131) ; R. Karutz, *Tatauiermuster aus Tunis*, Arch. f. Anthropologie, 1908, pp. 51-61 ; D<sup>r</sup> Carton, *Ornementation et stigmates tégumentaires chez les indigènes de l'Afrique du Nord*, Mém. Soc. Anthr. Bruxelles, 1909, fasc. II, 79 pages, XI pl.

2. Louis Jacquot, *Etude sur les tatouages des indigènes de l'Algérie*, l'Anthropologie, t. X (1899), pp. 430-433. L'inconvénient de l'intéressant article de M. Jacquot, c'est que l'origine tribale et régionale de chacun des 40 signes représentés n'est pas donnée ; c'est pourquoi, bien que Flinders Petrie, Træger, etc., en aient fait état pour diverses théories, je les laisserai de côté, avec l'espoir que M. Jacquot, bien connu d'autre part pour ses recherches sur le préhistorique et le folk-lore savoyards, retrouvera dans ses notes des moyens de localisation.

éthologiques est d'une nécessité absolue : et c'est dans ce sens qu'on peut et doit rénover l'esthétique et l'histoire de l'art.

Trop longtemps cette dernière ne s'est occupée que des belles pièces, des pièces d'exception et de curiosité : aussi n'a-t-elle pas dépassé le stade du catalogue descriptif plus ou moins compliqué de renvois et d'extraits de documents écrits. Il semble toujours encore à la majorité des historiens de l'art, que la production dite « populaire, grossière ou commune » n'a point d'intérêt esthétique ; et quant à leur intérêt proprement fondamental, à savoir d'être l'expression directe et conforme des mentalités collectives, peu importe. Dans ce domaine aussi, l'ethnographie doit intervenir pour apporter des points de vue nouveaux et rajeunir des cadres de classement élaborés aux XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles par des « amateurs » de belles choses.

Certes les collectivités ne créent pas et ne produisent pas ; mais créent et produisent seulement des individus et des groupes très peu nombreux, où chaque élément humain conserve son individualité. C'est ce que j'ai fait voir à satiété à propos des potières kabyles. Mais sauf rares exceptions, qui se comptent, Michel-Ange ou Vinci, Baudelaire ou Stendhal, l'artiste n'est pas en dehors de la mentalité des milieux successifs que lui font traverser les hasards de sa vie décentrée. Rembrandt est de sa ville, comme Dante de la sienne jusque dans le moindre coup de pinceau ou le moindre tercet. Et de raisonner indéfiniment sur les tableaux seuls, en ignorant l'homme et ses concitoyens, quelle aberration ! De proche en proche, en descendant l'échelle des perfections esthétiques, cette solidarité qui lie chaque producteur s'affirme davantage.

Et quand enfin on arrive aux productions des demi-civilisés comme les Nègres du Congo, les Maori de la Polynésie, les montagnards de l'Assam, les Kabyles, les Touaregs et les Berbères marocains, la marque originale de l'individu paraît au premier abord si effacée qu'on a cru longtemps qu'il n'y en avait point. D'où les théories « collectivistes », si je puis donner ce sens à ce mot, ou « communistes » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que proclame encore l'école sociologique française.

Que si les sociologues de cette école entreprenaient des enquêtes sur place, fût-ce en Bretagne, dans les Vosges ou les Pyrénées, ils verraient vite que chacune de leurs théories n'est jamais fondée que sur des abstractions par raisonnement dont la vie sociale agissante n'a cure, de même que n'a pas eu souci des théories de Marx l'évolution économique du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceci n'est point pour interdire d'abstraire : mais les éléments à l'aide desquels les abstractions d'école ont été construites ne sont pas ceux qu'il y avait à choisir, ni à utiliser. Car on a éliminé tout à la fois les facteurs locaux et individuels de variation et les facteurs biologiques de constance. Pour faire de bonne science, il faut regarder la vie, se mêler, en agissant soi-même, aux êtres agissants. On découvre alors des complexités que nulle formule ne saurait englober, à moins de les mettre toutes sur le même plan, c'est-à-dire de les tuer, ainsi que faisaient des animaux les biologistes de l'ancienne école. Les biologistes actuels courent les forêts et les montagnes, passent des journées en barque, pour étudier les êtres alors qu'ils vivent et agissent dans leur milieu naturel : c'est ainsi que fait l'ethnographie pour l'homme, par opposition à la sociologie, science de bibliothèque, et à l'histoire de l'art, science de musée, trop souvent.

### **Marques de propriété, tatouages et peintures magiques.**

*Marques de propriété.* — Le nom générique arabe pour la marque brûlée au fer

rouge est *wasm* (*wesm*) pl. *ousoum* ou *aousâm* ; la forme nord-africaine est *ousima*. Malgré mes recherches, je n'ai pas trouvé grand'chose de nature à compléter mes publications sur la question <sup>1</sup>.

L'ousima avec le sens de marque en général, est en usage dans la région de Tlemcen : « Le troisième jour d'En Nisân, chez les Beni Snous, on fait au couteau une entaille à l'oreille des agneaux. Certains font rougir au feu un clou ou la pointe d'une faucille et l'appliquent ensuite sur l'oreille de l'animal et la perforent. On dit à Tlemcen et à Qalaa que cette opération, faite aux jours bénis d'En-Nisân, hâte la croissance des animaux et éloigne d'eux la maladie. Grâce à cette marque, on reconnaît facilement les moutons quand ils se mêlent à ceux d'un autre troupeau » <sup>2</sup>. Ce sont des marques de ce genre, sans doute, que j'ai vue sur l'oreilles de nombreux moutons pendant un arrêt du train en gare de Sidi Bel Abbès (fig. 36).

Cependant le sens de ces marques est complexe, puisqu'il s'y attache un élément magique : « Si le possesseur d'un jeune chien désire que l'animal devienne méchant et bon gardien de la maison, il lui enlève un morceau d'oreille ce même jour d'En-Nisân » <sup>3</sup>. D'autre part, W. Marçais me dit tenir d'un Beni Snous que « on ne met plus l'ousima en forme de patte de corbeau <sup>4</sup> parce qu'on croit que cette marque fait diminuer le troupeau ».

Ce qu'il y a de certain, c'est que dans la région de Tlemcen tout au moins, la marque a conservé un caractère sacré très accusé. Il est bien spécifié par les informateurs de M. Destaing qu'elle fixe la *baraka*, la « sainteté » inhérente au jour d'En Nisân, et par suite, elle consacre l'animal ou l'objet sur lesquels elle a été apposée. C'est là une confirmation nouvelle d'une théorie que j'ai soutenue ailleurs <sup>5</sup>, à savoir que le tabou n'est jamais qu'une conséquence et une expression de la qualité particulière appelée selon les pays et les peuples : mana en Polynésie, hasina à Madagascar, baraka dans le monde islamisé, sainteté dans le monde latinisé et chrétien, etc.

Mais pour que la marque de propriété possède sa valeur complète, pour qu'elle soit réellement l'expression et le signe d'un tabou, d'une interdiction, il faut qu'elle soit apposée dans certaines conditions, soit un jour faste, muni de baraka ou de sanctitas, soit par un individu doué de cette puissance supérieure (prêtre, marabout, saint, etc.). Et du fait seul que la marque imprime à l'animal un caract-

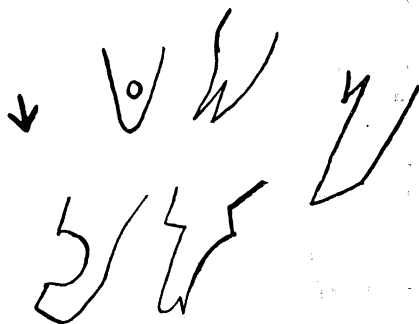


Fig. 36. — Marque dite outarde ; cinq marques sur oreilles de moutons, région de Tlemcen.

1. A. van Gennep, *Les wasm ou marques de propriété des Arabes*, Arch. Int. d'Ethnogr., 1902, p. 97 et suiv. et 3 pl. — *Tabou et totémisme à Madagascar*, Paris, 1904, chap. xi ; — *De l'héraldisation de la marque de propriété et des origines du blason*, Revue héraldique, 1906, 23 p. et pl. en coul. ; etc.

2. E. Destaing, *Fêtes et coutumes saisonnières chez les Beni Snous*, Extr. Revue Africaine, 1907, p. 253 et notes.

3. *Ibidem*.

4. Ce signe se rencontre partout, en qualité de marque, *wasm*, *tamga*, etc. C'est sans doute celui que signale M. Gaden : « une marque commune à plusieurs tribus maraboutiques berbères du Trarza est l'outarde, deux lignes droites formant un angle et sa bissectrice » ; chez les Touareg de l'Aïr, on voit deux « outardes » opposées par le sommet comme ornement sur bouclier. Cf. *Revue du Monde musulman*, t. XII (1910), p. 441. Or dans le ksar de Zenagua, oasis de Figuig, cette « patte de coq traditionnelle », comme le dit E. Douthe, *Figuig, notes et impressions*, La Géographie, 1902, est peinte par l'un des vizirs (garçons d'honneur) sur le front du fiancé (p. 196).

5. Cf. *Tab. Tot. Mad.* passim ; *Mythes et Lég. d'Australie*, Paris, 1906, Introd., chap. VIII.



tère nouveau, elle acquiert une qualité médicale, puisqu'elle le met à l'abri des accidents, des vols, des épizooties, etc. Quand la croyance s'en va, l'interprétation se renverse, par suite de ce que j'ai appelé le « pivotement du sacré »<sup>1</sup> et la marque devient dangereuse et néfaste.

Je n'ai pas vu une seule marque sur les troupeaux aux marchés de Fort National ni de Sidi Aïch, sinon la marque de couleur apposée sur les moutons destinés à être abattus de suite et les entailles sur la croupe et le flanc des bêtes à cornes condamnées au même sort.

Ce résultat négatif, s'il était confirmé par d'autres observations, serait assez étonnant. Le marquage des bêtes est une coutume extrêmement répandue, nécessaire même dans certaines conditions déterminées de la production, je l'ai montré ailleurs à plusieurs reprises. Les Touareg marquent tous leurs chameaux, comme l'a remarqué le D<sup>r</sup> Huguet et comme en témoigne le Dictionnaire de Cid Kaoui : p. 320, au signe *iet* : « mon chameau est marqué d'un *iet* (d'une croix) sur la cuisse droite » ; p. 73, le verbe *chouel* signifie : « marquer un animal pour le reconnaître » ; marque se dit *ahouel*, pl. *iheoulen* : peut-être suffirait-il de demander en pays berbères quels sont les *iheoulen* de la région, au lieu de leur parler de *wasm* ou d'*ousima*, comme je l'ai fait.

D'autre part, Karutz<sup>2</sup> dit avoir retrouvé sur les animaux domestiques (vaches, chevaux et chameaux) des marque identiques aux tatouages tunisiens, surtout des croix droites (marque d'ailleurs universelle et qui n'a rien de chrétien) et Méhier de Mathuisieulx a fait la même remarque en Tripolitaine<sup>3</sup>. Mêmes coutumes au Maroc. On est donc en droit de s'étonner qu'elle n'existe pas, ou n'existe plus en Kabylie, étant donné de plus que jadis, au témoignage de Kobelt<sup>4</sup>, lors des

distributions de viande, chaque famille entaillait sa marque de propriété sur un morceau de bois et le remettait à l'amine (mair); celui-ci jetait tous ces morceaux de bois dans un vase, les secouait et tirait les portions familiales au sort.

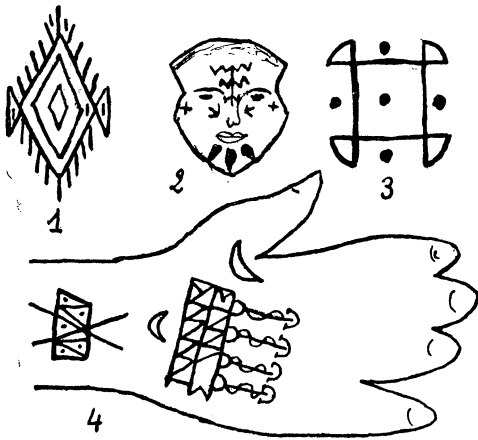


Fig. 37. — Tatouages. 1, sur le dos de la main d'un homme, El Eubad ; 2, visage d'une jeune femme, El Eubad ; 3, sur le dos de la main d'un homme, Azazga ; 4, sur le dos de la main d'un cultivateur, Yakouren.

*Les tatouages.* — Il ne faut pas confondre le *wasm*, marque de propriété avec le *washm*, tatouage, pl. *oushâm*, chez les Berbères : *reloushem*.

Les tatouages que j'ai relevés à El Eubad, (fig. 37, 1 et 2) près de Tlemcen, enforme de losange sur le dos de la main d'un homme et d'autres qui ornent la figure d'une femme, ont été faits par des spécialistes de Lamoricière<sup>5</sup>. Chez les Kabyles Beni Yenni,

Beni Khelili, etc., de la région de Fort National, j'ai recueilli ce qui suit en ce qui concerne le tatouage des femmes :

« Tous sont exécutés par une vieille femme qui habite Icheriden. Elle passe dans

1. *Rites de Passage*, chap. I.

2. *Loc. cit.*, p. 53.

3. *Mission en Tripolitaine*, Nouv. Arch. Miss. 1904, p. 18 et note.

4. Kobelt, *Reiserinnerungen aus Algérien und Tunis*, Francfort, 1883, p. 225.

5. Pour d'autres *tatouages*, voir plus loin, aux broderies sur tulle.

les villages. Elle lave d'abord le front, puis le frotte avec quelque chose de dur comme une toile d'emballage, ou une autre étoffe, pour faire venir le sang. Ensuite elle coupe avec un couteau mince (une lancette) et applique un emplâtre de couleur. D'abord ça pique fort. Et puis, ça passe. Au front ça fait très mal. Le tatouage des femmes se fait à n'importe quel âge, celles qui veulent (la femme et l'une des sœurs de l'informateur n'étaient pas tatouées, une autre sœur, sa mère et une tante l'étaient), car ça ne regarde pas le mari. Si elle le veut, elle fait comme elle veut. On tatoue plutôt quand les filles sont petites parce qu'après elles ne supportent pas la douleur. Et celle qui n'a pas voulu être tatouée, c'est tant pis pour elle si elle attrape une maladie ; elle n'a qu'à faire comme les autres. »

D'où suit que le tatouage est, sinon médical, du moins prophylactique. On m'a répondu partout qu'il n'indique jamais la famille de la femme.

J'ai relevé le tatouage de la fig. 37, 3 sur la main d'un musicien, à Azazga. Quant au tatouage sur la main (fig. 37, 4) il m'a été communiqué par M. Cornetz (l'auteur d'excellentes recherches sur les trajets des fourmis) qui l'a vu à Yakouren sur la main d'un Kabyle du village. C'est, à ce qu'il a dit à M. Cornetz : « un tatouage pour préserver des foulures, efforts, enflures ou les guérir et donner de la force ; il est spécial aux agriculteurs, ne se fait que sur la main droite, est traditionnel et apposé par une jeune femme qui l'a appris de sa mère. »

*Remarques générales.* — Même des documents aussi peu nombreux suggèrent quelques réflexions générales. Que le point de départ du tatouage ait été, non pas un « instinct esthétique », ni le « désir sexuel de l'ornementation », mais bien la mutilation médico-magique, il ne semble guère utile d'y insister aujourd'hui, après les recherches étendues de Ling Roth, les remarques de Karutz (contre Joest) et l'accumulation des renseignements sur les populations demi-civilisées. Tous les tatouages que j'ai recueillis sont à la fois des remèdes et des agents prophylactiques fondés sur cette idée qu'une maladie ou un accident ne sont jamais des phénomènes naturels, mais surnaturels ou extra-naturels.

Même quand le tatouage est une marque de parenté ou de propriété, les origines magico-religieuses y survivent (tabous divers) de sorte que la marque, incisée et peinte ou non (scarification), appartenant au domaine du sacré, est susceptible de toutes sortes de transpositions à l'intérieur de ce domaine.

Sans vouloir faire ici une comparaison étendue, il convient de signaler les rapports évidents des divers types de tatouages représentés avec ceux d'autres régions nord-africaines. J'ai parlé déjà de la patte de corbeau et de la croix, qui se rencontrent d'un bout à l'autre de l'Afrique septentrionale, de l'Europe, de l'Asie et de l'Amérique, dans le même but et appliquées des mêmes manières. De ce que la patte est un wasm en Arabie et un tamga dans toute l'Asie turque, il ne faudrait donc pas inférer qu'elle est importée en Afrique, pas plus que la croix n'y a été importée par les chrétiens ; elle était connue déjà à l'époque néolithique et c'est plutôt parce qu'elle était un vieux signe, connu de tous, qu'elle a été adoptée par tous les peuples successivement christianisés. C'est là un des nombreux cas où le christianisme a dû sa force d'expansion précisément à ceci qu'il n'a pas innové, mais au contraire adopté des idées et des simulacres communs à tous les hommes (communion, homme-dieu, etc.).

Le tatouage en losange rappelle aussitôt l'ornementation courante dans toute l'Afrique du Nord sur poteries, étoffes, etc. Avec les zigzags de part et d'autre d'une tige, il est le thème fondamental d'un grand nombre des tatouages tunisiens, qu'ont reproduits Bertholon, Træger et Karutz ; j'en reproduis six (fig. 38), comme spécimens. Cette famille de tatouages a reçu des interprétations variées : Bertholon

les considère comme anthropomorphes ; Træger acceptait l'interprétation de son informateur tunisien, qui nommait ce modèle « palmier », *dschirida* (fig. 39, 4).

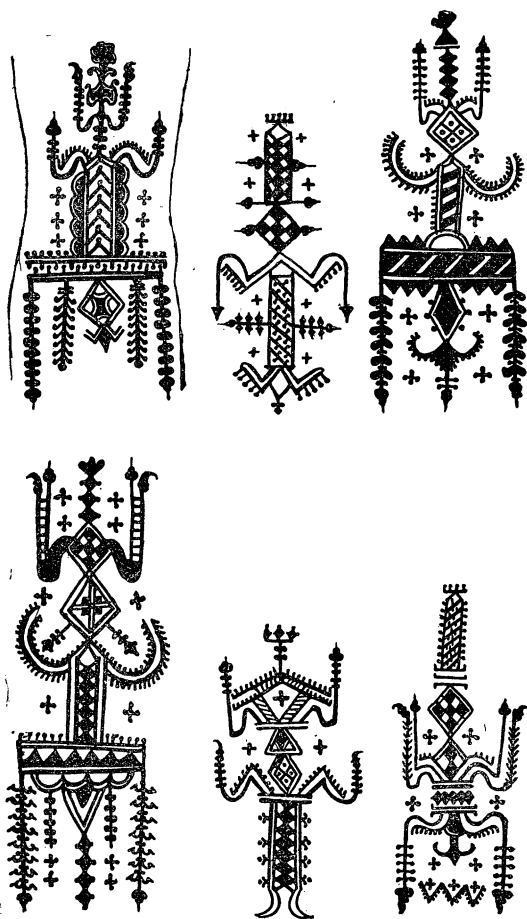


Fig. 38. — Tatouages tunisiens, d'après Bertholon, *Origines néolithiques, etc.*, p. 28.

Mais Stumme et Karutz ont fait remarquer que *djrida*, c'est la branche de palmier, la palme ; d'où l'identification du dessin entier à une lampe, à une ou plusieurs branches, à pied ou suspendue, mais toujours décorée de palmes peintes, décoration qui s'applique encore de nos jours, sur lampes, à Nabeul. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce modèle de tatouage a subi des variations et des complications en nombre considérable et, fait important, qu'il semble localisé dans la Tunisie septentrionale. La série de L. Jacquot en contient plusieurs (n<sup>os</sup> 11, 15, 16, 18, 20), mais juxtaposés à d'autres d'un type bien plus simple (cf. la note de la p. 83 ci-dessus, et notre fig. 39, 4 à 6).

Sont encore localisés en Tunisie : les tatouages représentant la gazelle, le poisson, le chameau triangulaire et le losange muni du décor en forme de peigne (fig. 39, 2 et 3).

Si maintenant on compare les figures reproduites par Ling Roth, on est surpris de la différence de style. (fig. 39, 7 et 8).

Certains dessins sont communs, comme le poisson, le sabre, le croissant, l'étoile ; l'abondance des petits traits parallèles de remplissage cède à celle des points ou du semis de points. Ces dessins sont reproduits d'après le cahier d'un tatoueur professionnel de Tunis. Mais il est évident qu'il tenait ses dessins de l'Égypte, s'il n'était pas égyptien lui-même. Car la ressemblance des tatouages de Ling Roth avec ceux qu'a récoltés en Égypte C. S. Myers<sup>1</sup> est frappante, comme thèmes et comme traitement du motif.

Comme Lane, Myers et tous les observateurs sont d'accord pour affirmer que les seuls tatoueurs en Égypte sont des Tsiganes, on ne s'étonnera pas que ces tatouages égyptiens présentent avec ceux de l'Inde (collection de Fawcett ; plusieurs séries dans le *Census of India, 1901, etc.*) des ressemblances frappantes, toujours à la fois comme motifs et comme facture.

Jé me hâte d'ajouter que plusieurs motifs, comme le sabre, le poisson, etc. servaient d'armoiries et de tamga aux mamlouks (voir la *Contribution à l'Étude*

1. Ch. S. Myers, *Contributions to Egyptian Anthropology, Tatuing* J. A. I, 1902, pp. 82-89 et pl. XVII.

du *Blason* de Yakoub Artin Pacha, 1902) et comptent parmi les signes ornementaux les plus courants de la Perse, du Caucase, de l'Asie antérieure. Toute cette classe de tatouages est au premier aspect entièrement distincte de la grande famille des djrida nord-tunisiens et khoumir. C'est à la classe qu'à défaut d'un terme déjà établi j'appellerai « tzigane » qu'appartient le tatouage aux ancres, au croissant, et au rectangle à points de Yakouren, tout comme celui du musicien d'Azazga.

Et l'on remarquera que ni l'ancre, ni le signe d'Azazga, ni le croissant, ni le sabre, etc., ne se rencontrent sur les poteries kabyles.

*Classes de tatouages.*  
— De ce qui précède résulterait qu'il faut distinguer plusieurs classes de tatouages dans l'Afrique du Nord, chacune caractérisée par un style propre et pouvant par suite être située chronologiquement.

a) La classe la plus ancienne comprendrait un certain nombre de signes utilisés dès l'Égypte ancienne comme le signe dit de Neit des Tamahou ;

b) La 2<sup>e</sup> classe serait constituée par les tatouages formés de lignes parallèles, de losanges quadrillés simples, inscrits ou à prolongements. Comme ces motifs se rencontrent sur les poteries et les étoffes kabyles, disons même berbères, on est porté à les situer aux débuts du Bronze ;

c) Une troisième classe, à représentations naturalistes, végétales et animales stylisées s'apparente, comme l'a bien vu Bertholon, au décor mycénien (djrida, palmiers, lampes suspendues etc.) ;

d) Puis viendraient, par un saut brusque qui s'explique par ceci que les Grecs et les Romains ne possédaient pas de système décoratif tatoué, les signes apparentés à ceux de l'Égypte moderne, qui sont apposés et ont été répandus par les tatoueurs tziganes. Mais de même que leur langue, les dessins des Tziganes sont un mélange composite d'éléments hindous, persans, turcs (tamgas, sabre, croissant, etc.) dont l'origine première n'est pas aisée à distinguer dans chaque cas particulier.

e) Enfin des signes venus des quatre coins de la Méditerranée, comme l'ancre, le poisson, les représentations d'objets et la transposition d'autres décors (mosaïques, décors de carreaux, etc.), d'âge et d'origine souvent indéterminables.

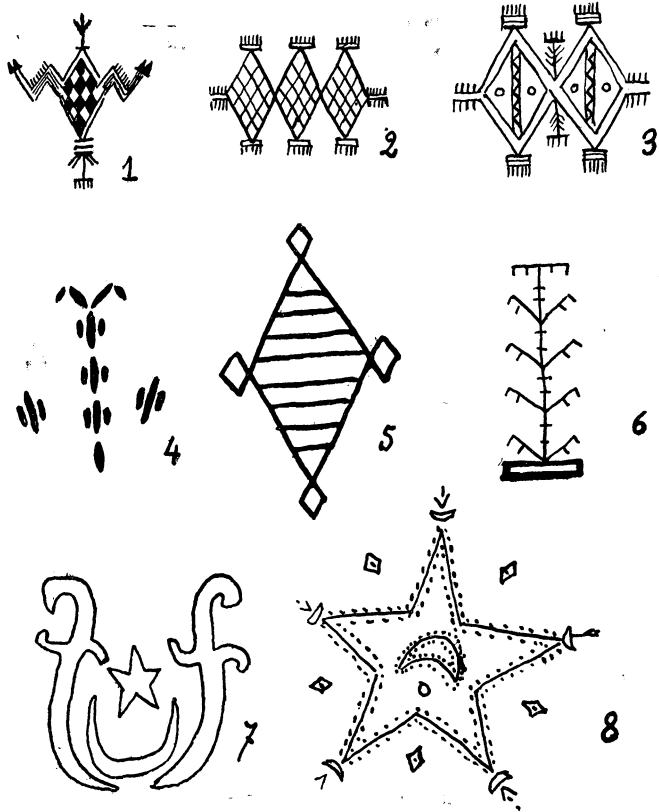


Fig. 39. — Tatouages : 1 à 3, d'après Karutz ; 4 à 6, d'après Jacquot ; 7 et 8, d'après Ling Roth.

*Dessin géométrique et dessin naturiste.* — En principe, comme le soutiennent depuis des années divers théoriciens de l'art (Haddon, Grosse et en dernier lieu Münsterberg), le dessin naturiste précède partout et toujours le dessin géométrique. Dans les tatouages, le sabre, le croissant, l'étoile, le poisson, la gazelle, le lion, la hache, l'ancre sont la représentation directe d'objets naturels. Mais dans la vaste catégorie des dessins géométriques, il faut distinguer : car des objets naturels, comme les feuilles, les branches à feuilles opposées ou alternantes, les écailles de poisson, l'ondulation de l'eau sous une brise légère, puis un grand nombre d'objets manufacturés obtenus par les techniques du tressage, du cordage, de la vannerie, du tissage présentent nécessairement des symétries de lignes qu'il suffit de transposer par incision, sculpture, peinture, broderie, etc. pour avoir des motifs « géométriques » pourtant naturistes au même titre que ceux qui imitent directement des formes vivantes, astrales, etc.

Cette observation doit être le point de départ de tous les raisonnements sur l'esthétique primitive, car elle interdit de tracer une ligne unique, universelle et absolue de l'évolution du décor. Il faut considérer chaque cas isolément et ne le sérier dans une catégorie plus vaste qu'après enquête. Il me semble, par exemple, que le losange, qui est un dessin individualisé, mais non pas la juxtaposition de deux triangles, puisqu'il n'a pas de prototype dans la nature, ne peut être qu'une invention purement géométrique. Car aucune technique, même la vannerie, ne détermine des losanges qui soient apparents et attirent l'attention au point que l'on ait envie de les extraire et de les utiliser comme motif. Et comme la géométrie, bien plus difficile que l'imitation d'après nature <sup>1</sup>, ne peut être dans ce cas qu'un aboutissement, il faut reconnaître au décor losangé de l'Afrique du Nord des origines lointaines et même n'y voir qu'un décor importé par des gens de civilisation avancée et affinée. Il suffit, pour concevoir ceci, de jeter les yeux autour de soi et de voir la place que tiennent dans notre décor usuel courant le carré et le rectangle, et dans le décor dit arabe, le cercle et l'hexagone. Le décor nord-africain par contre est à base de triangle et de losange.

C'est pourquoi un grand nombre de décors de l'Afrique du nord ont un air de famille : mais je ne crois pas exacte l'affirmation du D<sup>r</sup> Bertholon <sup>2</sup>, que dans chaque région, (Khroumirie, Kabylie, Aurès, etc.), le décor du tatouage s'utilise aussi comme décor de la poterie. Ainsi ni à Taourirt Amokran, ni chez les Beni-Yenni, ni à Toudja, ni à Sidi Aïch, connaissant cette opinion de Bertholon, malgré mes recherches, je n'ai trouvé comme tatouages les motifs locaux des poteries, ni inversement. Même les petites croix, si répandues comme marques, ne s'apposent pas sur les poteries. Le seul cas de concordance serait précisément fourni par la Khroumirie.

Autre question : étant données les circonstances de l'enquête du D<sup>r</sup> Bertholon, il n'a pas reçu des prisonniers ni des dessinateurs d'interprétations des dessins, interprétations par contre reçues pour les leurs et discutées en détail par Ling Roth, Træger et Karutz. J'ai déjà fait allusion à celle du dessin tour à tour pris pour « un personnage généralement vêtu d'une grande robe et ayant les bras levés » qui ne serait autre que Neït = Ta-Nit (Bertholon) <sup>3</sup>, pour un palmier ou une lampe

1. Cf. mes remarques à ce sujet dans *Dessins d'enfant et dessin préhistorique*, Arch. de Psychol. de Claparède, 1910.

2. *Orig. mycén.*, pp. 1, 4, 16 (« Or le tatouage reproduit toujours les motifs de dessins de la céramique »), 17 (« les variations des tatouages correspondent à des variations parallèles d'ornementation de la poterie locale »), mais p. 20.

3. Que si d'ailleurs certains signes sont apparentés au décor de Naqada comme le pense le D<sup>r</sup> Bertholon, ils seraient non pas mycéniens (Bronze égéen) mais néolithiques égyptiens.

à pied ou suspendue. La même incertitude règne pour le tatouage appelé loukha (*loukh*, c'est l'aigle), qui s'identifie parfois à la série djrida (fig. 39, 1); les petites croix ont été données à Karutz comme représentant des abeilles et des mouches, alors que sur les tapis de Qairouan elles représentent des grenouilles. Et deux ou trois losanges tangents, se terminant par des peignes en haut et en bas représenteraient des *shadâd*, paniers à mettre sur les chameaux (fig. 39, 2 et 3). Mais ceci suffit-il à prouver que la forme primitive du dessin représentait en effet les objets indiqués par les interpréteurs actuels ?

*Peintures magiques.* — Dans la maison d'El Eubad où j'ai relevé les tatouages ci-dessus, j'ai trouvé un véritable abus de peintures contre le mauvais œil; elles sont d'un bleu violent. Je n'ai pu m'en faire expliquer le sens exact, ni savoir à quels maléfices de djinns elles doivent s'opposer. Elles se situent ainsi :

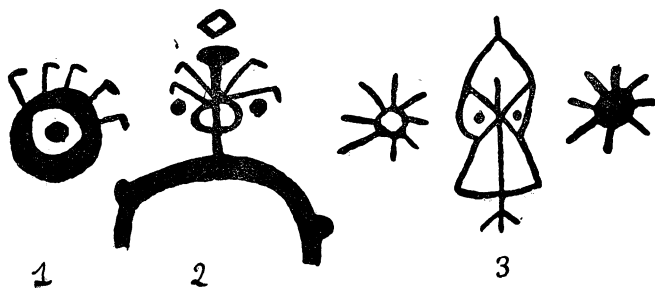


Fig. 40 — Peintures magiques, El Eubad, près Tlemcen.

1° Au-dessus de la ported'entrée (fig. 40, 3).

2° Au-dessus d'une porte de chambre dans la cour (fig. 40, 1).

3° Au-dessus (fig. 40, 2) de l'ouverture très basse qui conduit, d'une chambre, dans une sorte de cave appelée *tarma* (ط, ص) et dont le plafond constitue le plancher de ce que les Berbères appellent pompeusement l'étage.

La terminaison inférieure du dessin central de la fig. 40, 3 est de nouveau la patte de corbeau ou d'outarde déjà signalée.

Je recommande à quiconque en pourrait avoir l'occasion de relever avec soin ces peintures sur maisons. Beaucoup de signes (tant tatoués que peints) dérivent sans doute de la main, comme l'a bien vu Westermarck <sup>1</sup> mais je doute qu'il faille, avec ce savant, voir dans le losange et le triangle une déformation stylisée de l'ovale et une représentation magique de l'œil. Sinon, l'on aurait la clef même de toute l'ornementation berbère : ce serait séduisant, mais, je le crains, trop simple et surtout trop abstrait.

#### Graffiti d'aspect rupestre.

Les dessins reproduits ci-contre (fig. 41) ont été relevés par moi pendant une halte trop courte près du village de Adkar Kebousch, situé près de Taourirt Ighil, entre Azazga et El Kseur. Cette localité a été rachetée par l'État et est destinée à devenir un village de colonisation. On y a déjà établi, en pleine solitude, des rues à trottoirs, un cimetière, des fontaines et un grand lavoir-abreuvoir. Lors de mon passage, il y avait près du lavoir de grands troupeaux de moutons, de chèvres et de bêtes à cornes : les dessins au nombre de près d'une centaine, crayonnés au charbon fin, recouvrant les murs intérieurs du lavoir, ne peuvent être dus qu'à des gamins kabyles. Et comme la date de construction du lavoir inscrite au fronton, est 1908, on est certain de ceci, qu'il sont vraiment récents.

1. E. Westermarck, *The magic origin of moorish designs*, J. A. I, 1904, pp. 211-222, avec 52 dessins et une planche.

Il n'en est que plus intéressant de constater leur grande ressemblance avec les dessins rupestres relevés dans l'Afrique du nord en bien des endroits et étudiés comparativement par Flamand. Jamais des bergers savoyards, auvergnats ou basques ne représenteraient ainsi des chevaux et des cavaliers, ou ne les rempliraient

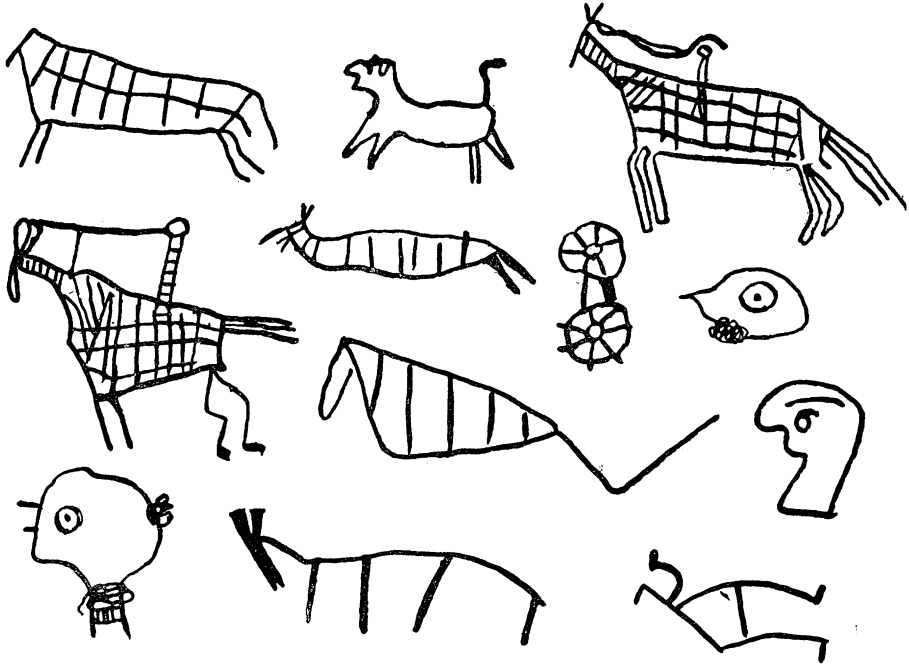


Fig. 41. — Graffiti sur les murs d'un lavoir, Adkar Kebousch (Kabylie).

d'un système quadrillé de même caractère que les remplissages des poteries peintes kabyles. A noter encore deux stylisations, dans le bas de la fig. 41, qui rappellent directement certains signes des poteries hroumir et kabyles (cf. ci-dessus pl. III, *i*) et fig. 15 n<sup>os</sup> 12 et 14), et qui ont une allure alphabétique bien curieuse.

Je n'ai relevé que les dessins les plus nets et qui me paraissent du type le plus archaïque, la bicyclette exceptée. Mais il vaudrait la peine de photographier les quelque trente mètres carrés du lavoir, recouverts de graffiti semblables, jusqu'à hauteur d'homme, qui se chevauchent les uns les autres tout comme les peintures d'Altamira et des cavernes pyrénéennes.

### Sculpture sur bois.

*Le ratelier à cuillers.* — Mon enquête sur le travail du bois n'a pu être que très fragmentaire. Je signale en premier lieu, à Taourirt Amokran, dans la maison de Mohammed ben Rabah un morceau de bois sculpté (fig. 42). C'est une planchette de bois dur, haute de la pointe à la base de 80 centimètres environ, fixée à la grosse poutre centrale de droite juste au dessus du foyer, lequel est à 1 mètre environ de la base de la poutre. Le morceau de bois est fixé par un énorme clou et par une cheville de bois et, en retrait, dans une grande encoche, de telle sorte que, malgré les bonnes dispositions de Mohammed ben Rabah et de son vieux père, décidés à me céder cet objet contre une somme assez forte, il nous a été impossible de le séparer de la poutre sans risquer d'en diminuer la force de résistance.

On retrouve ici aussi le losange découpé et les losanges incisés; l'un des côtés du piédestal est taillé à encoches en biseau (*c*); dans le bas, il y a une sorte de niche en voûte, taillée assez profondément dans le bois. Au tiers supérieur s'enfonce une tige de bois carrée (*a*), évidée des deux côtés, puis taillée en disque; entre le disque et la tige passe une courroie à laquelle pend un morceau de bois poli (*b*), muni d'encoches où l'on passe les cuillers de bois, en tout semblable à nos porte-pipes de café. L'objet tout entier s'appellerait *tarouchdi*, étant destiné à porter les *taroudchaoui*, cuillers, le terme courant étant *tigh'endjaouine*; je donne ces mots sous toutes réserves, comme je les ai entendus prononcer.

Dans la petite niche, « on met ce qu'on en veut, des mégots, des allumettes brûlées », me dit Mohammed ben Rabah; mais ayant fini ma cigarette, et ayant voulu la déposer dans la niche, les femmes de la maison firent de grands gestes, engagèrent presque une dispute, et mon hôte prit le « mégot » qu'il jeta dehors par la porte. Donc, comme je m'en doutais, la niche doit servir à autre chose. Il me paraît difficile aussi d'admettre que le but primitif de cette planche sculptée ait été de servir de porte-cuillers. Dans un grand nombre d'autres maisons kabyles, j'ai vu d'autres rateliers à cuillers, simplement formés de deux branches plus ou moins écorcées, réunies par des cordelettes de fibres, entre lesquelles on passait le manche des cuillers; mais cet objet s'accrochait n'importe où. J'ai demandé aussi s'il existait des planches semblables dans d'autres maisons : « oui, dans les vieilles, qui n'ont pas été brûlées par les Français », m'a-t-il été répondu, par allusion aux campagnes de la conquête (milieu du xix<sup>e</sup> siècle).

Reste à savoir si l'impression que j'ai ressentie, à savoir que cette planche a un aspect anthropomorphe et représente plus ou moins une statuette de divinité lare, ou tient lieu d'un ancien autel familial, où se déposaient des offrandes, au dessus du foyer, serait confirmée par des enquêtes plus étendues.

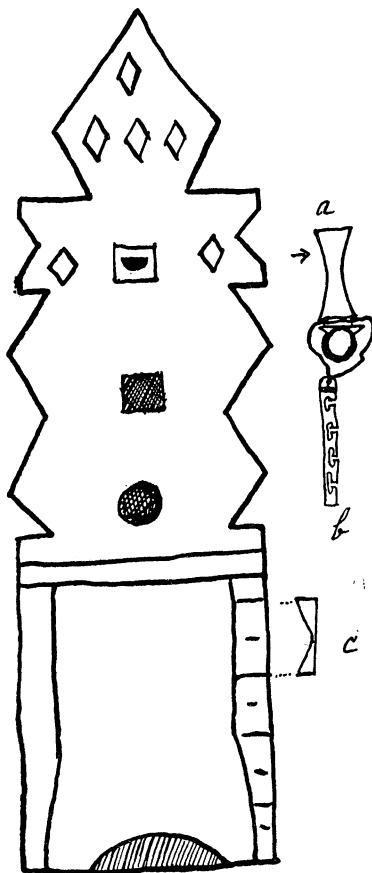


Fig. 42. — Planche sculptée et ratelier à cuillers.

*Linteaux de portes.* — En parcourant les villages kabyles, on voit la plupart des linteaux des portes ornés de décors grossièrement incisés, qui m'ont semblé varier de village en village; j'en publie quatre (Pl. VIII, 15); les trois premiers ont été relevés à Taourirt Amokran, le quatrième à Taourirt Mimoun des Beni Yenni; quand on s'arrête pour copier ces dessins, les indigènes s'assemblent rapidement; les n<sup>os</sup> 11 et 12 ont été relevés à la hâte sur des portes Beni Yenni; ailleurs je n'ai pu continuer cette enquête. Or, comme je l'ai dit, il est visible qu'aucun de ces décors ne se retrouve sur les poteries de Taourirt Amokran et des Beni Yenni; et d'autre part, aucun des motifs de poteries ne s'est trouvé sur linteaux de portes.

Que si on compare encore les douze dessins communiqués par M. Ricard, comme se rencontrant sur coffres, portes, etc. dans les villages de la région de Michelet,



dont la poterie est parfois peinte aussi, à ce qu'il paraît, on voit que la sculpture sur bois possède un décor propre, à base circulaire, indépendant du décor céramique : il n'y a pas transposition ornementale ni contact d'aucune sorte, d'une série décorative à l'autre.

### Broderie sur tulle.

Au village d'El Eubad, étagé près du sanctuaire célèbre de Sidi Bou Mediène, à quelques kilomètres de Tlemcen, s'est développée une industrie féminine dont je n'ai pu découvrir la date de formation, ou peut-être d'importation : la broderie sur tulle. Il n'y a pas d'atelier : mais dans plusieurs familles du village, les jeunes filles et les servantes, mais non les mères de famille, ni les tantes, etc., adultes ou vieilles, brodent sur tulle avec de gros fils de coton blanc, rouge, vert,

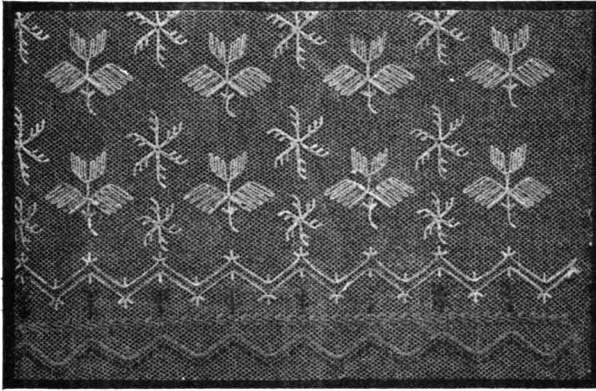


Fig. 43. — Broderie sur tulle; dessins nos 2, 4, 14, 15 et 16; le dessin n° 16 et le zigzag du bas sont en rouge, le zigzag au-dessus en vert.

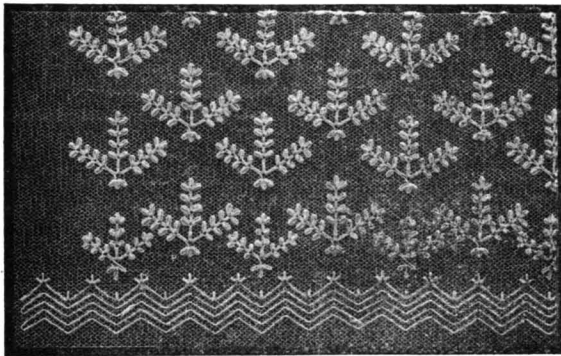


Fig. 44. — Broderie sur tulle; dessins nos 3 et 13.

jaune des morceaux d'ordinaire carrés, d'autres rectangulaires et très longs. Ils servent principalement de manches de chemise de femme et les grands morceaux, entourent la tête lors des fêtes. La clientèle serait non seulement tlemcénienne ; mais il s'expédierait aussi de ces tulles brodés vers le sud. Les commandes indigènes sont faites au cours d'un pèlerinage.

D'autre part, des commandes sont faites aussi par des intermédiaires d'Oran et d'Alger, qui vendent ces tulles aux « Anglaises ». De telle sorte que si dans une famille j'ai pu acquérir les tulles reproduits ci-joint, faits par des fillettes de 8 à 15 ans, dans une autre famille on a refusé de me céder un merveilleux voile brodé

rouge, vert et jaune avec paillettes métalliques, parce que commandé par une « fiancée du Sud » ; tout le reste du stock, brodé blanc ou en couleurs, était également retenu. C'est donc bien, comme pour la poterie, une production usuelle conforme à la demande, c'est à-dire non encore industrialisée ; il n'y a pas en réserve un stock d'objets fabriqués destiné à satisfaire des demandes futures, prévues ou fortuites.

Les fillettes n'ont pas de métiers à broder : elles brodent directement à la main libre, même rarement appuyée sur le genou. Dans une deuxième famille, outre les femmes indigènes, brodaient aussi deux négresses. J'ignore le prix auquel se vendent ces étoffes à ceux qui font la commande, clients directs ou intermédiaires, ayant eu moi-même à payer ce que Chr. Cornelissen appelle « le prix occasionnel », qui est en dehors des normes économiques régulières.

Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que dès la première question à propos du sujet représenté, Bel et moi reçûmes une réponse identique ; unanimement, les femmes présentes affirmèrent que tel motif représente un éventail, puis tel autre un papillon, etc. A cette autre question, d'où leur venaient ces dessins, les femmes et fillettes montrèrent leur front et les alentours de la maison : donc elles empruntent directement ces motifs à la nature, puis les stylisent nécessairement, guidées par les alvéoles du tulle. Profitant des renseignements recueillis dans la première famille, je posai dans d'autres les mêmes questions, et obtins les mêmes réponses, sauf que pour certains modèles plus simples, il y eut flottement, ce qui était appelé « gâteau » ici étant là-bas « l'eau et le sucre ». Certains modèles étaient communs, d'autres personnels à chaque brodeuse. Voici la liste des motifs ornementaux que j'ai relevés ; ils proviennent en tout d'une quarantaine de morceaux brodés.

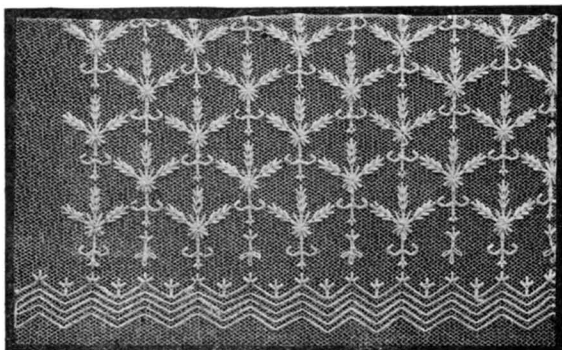


Fig. 43. — Broderie sur tulle ; dessins nos 6, 13, 17 et 18.

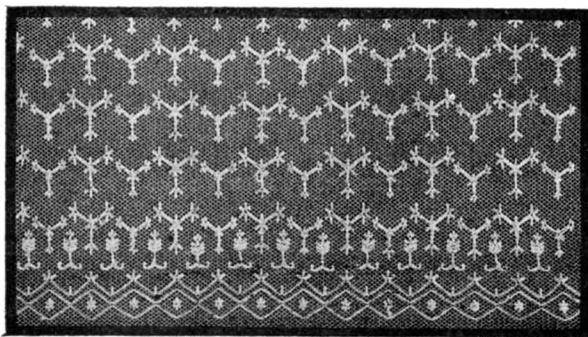


Fig. 46. — Broderie sur tulle ; dessins nos 7, 10, 18 et 15.

*Liste et nom des dessins.* — Sur la fig. 47 j'ai stylisé légèrement les motifs ornementaux, dont on peut voir l'aspect réel fig. 43 à 46. Voici, avec les variations individuelles, les interprétations qu'on m'a données.

1. Éventail.
2. a) oranger avec ses oranges ou b) *karnö' belowraq* : artichaut avec ses feuilles.
3. *Nakhla* palmier ; les trois traits du bas sont les racines ; les branches portent, non pas des feuilles, mais des dattes.
4. *Fortatö*, papillon ; en haut *ras*, la tête ; de chaque côté *djennahin*, les ailes ; en bas, la queue.
5. *Lemqass*, les ciseaux.
6. *Hamm*, le pigeon ; avec *rejlin*, les doigts, au nombre de trois ; au centre le

corps (genou,); le même dessin m'a été donné ailleurs comme *nakhla*, le palmier avec les feuilles, au centre les régimes de dattes, un peu plus bas les aspérités du tronc, en bas les racines; le pigeon serait représenté par le n° 7.

7. Corps du pigeon, en haut sa tête, en bas les deux pattes à trois doigts; le grand, mâle, le petit, femelle; mais dans une autre maison, le dessin est dit *el*

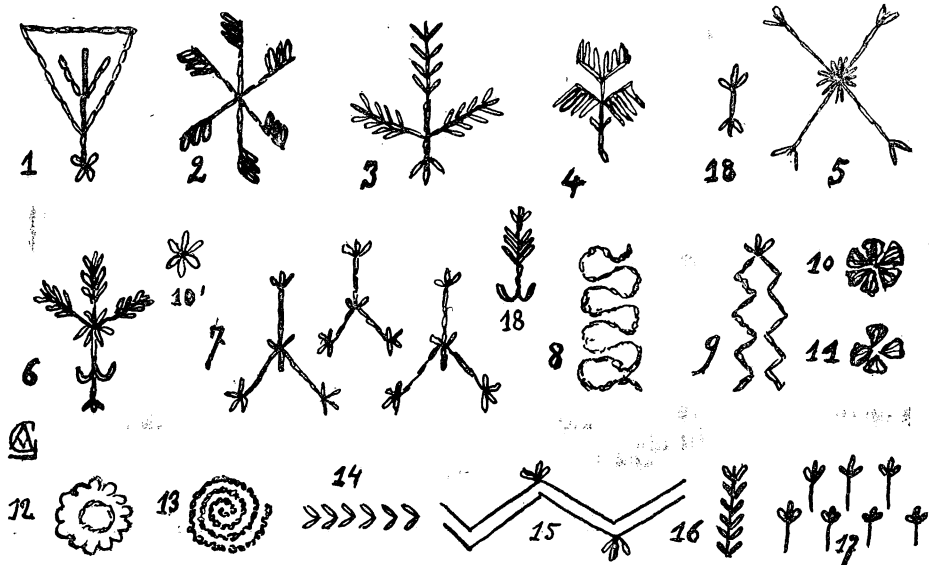


Fig. 47. — Motifs ornementaux des broderies sur tulle; El Eubad, près Tlemcen.

*aouïdja*, la petite boîteuse, tordue ou difforme, ce qui semble plutôt indiquer l'inégalité de grandeur des motifs.

8. *Mashina*, la machine, parce que ce motif se trouve sur les broderies européennes à la machine.

9. *Zhelaidj*, les carreaux de faïence, parce que ce motif s'y trouve souvent comme bordure ?

10 et 10'. *Lidjous*, *likhouss*, sorte de « gâteau arabe ».

11. *Gâtö*, gâteau, mot français; il y en a de grands et de petits, à quatre et à six « pétales », triangulaires ou ovales.

12. *El mâ oua s'kor*, l'eau et le sucre, le sucre placé au centre de l'eau.

13. Plat à couscouss.

14. *Sensela n'tael fouda*, chaîne d'argent.

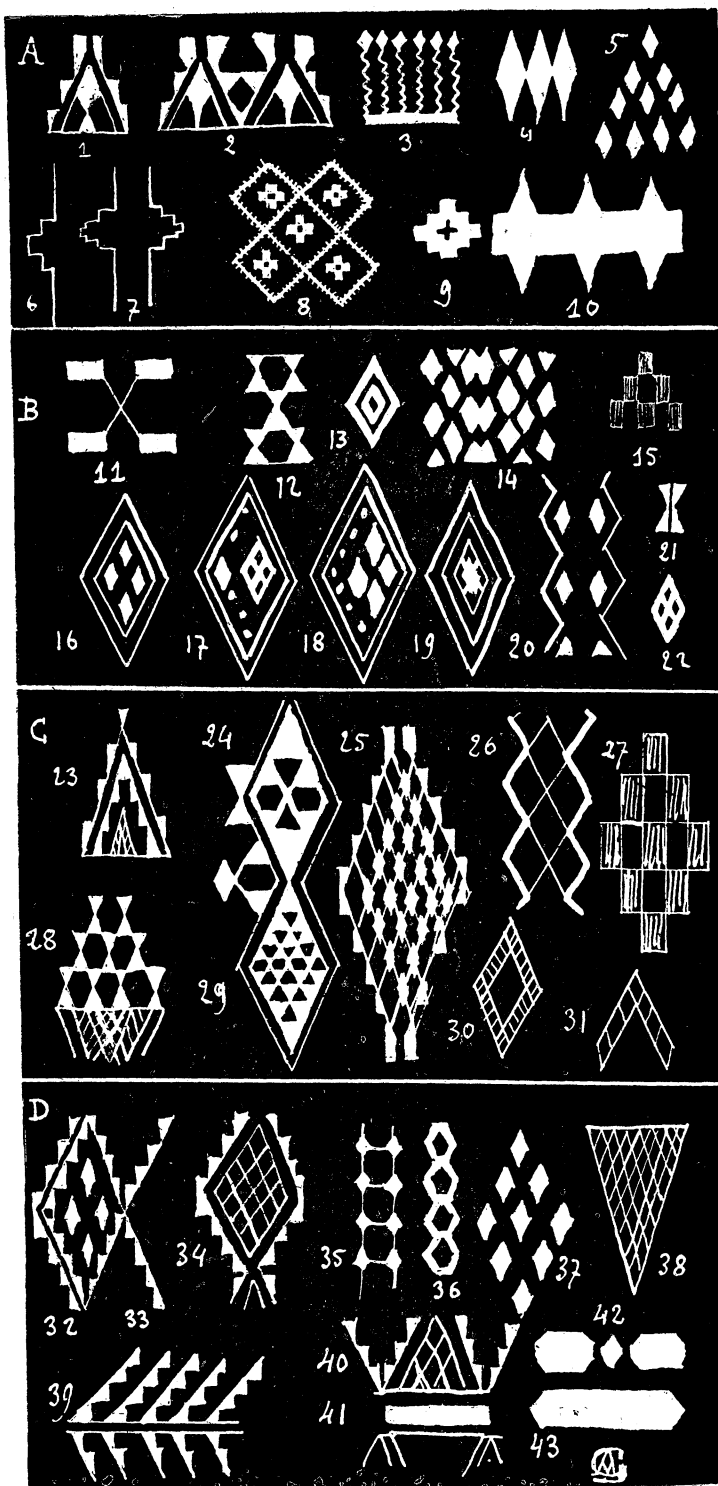
15, 16 et 17. Bordures : *relouchem*, tatouages des tribus d'alentour.

18. *fillil*, *fhilil*, « fleur arabe » deux variétés.

### Les Nattes des Beni Snous.

*La fabrication.* — Les nattes des Beni Snous, tribu berbère habitant la montagne au sud de Tlemcen, sont fabriquées à l'aide d'alfa, matière végétale, et de laine, matière animale, combinaison d'un grand intérêt technologique que je n'ai pas retrouvée dans l'est de l'Algérie, mais qui existe dans le sud, au Soudan, au Maroc et aussi, je crois, en Espagne. Ainsi le D<sup>r</sup> Huguet reproduit <sup>1</sup> une « boîte en alfa et en laine » que lui a donnée, il y a longtemps déjà, le sheikh de la zouïa

1. *Rev. Ec. Anthrop.*, t. XVIII (1908), p. 352.



Motifs décoratifs relevés sur quatre étoffes kabyles, région de Fort-National.



d'El Hamel, au sud de Bou Saada. Mes notes comparatives sont d'ailleurs trop incomplètes encore pour qu'il me soit possible de tracer une carte de l'aire de diffusion de cette technique de combinaison, qui rentre dans une catégorie plus vaste, laquelle comprend un grand nombre de pièces de harnachement.

Les nattes des Beni Snous s'exportent dans toute l'Afrique du Nord : il n'est pas un kahouadji de la kasba d'Alger qui n'étende, contre le mur à l'ombre voisin, de grandes nattes snoussiennes où se vautreront les joueurs de dominos et de dames, ses clients habituels.

L'alfa est cueilli dans la montagne et trempé préalablement dans l'eau ; la chaîne est toujours en alfa ; la trame est entièrement ou partiellement en laine de couleur ; si les laines des anciennes nattes conservent leurs vives couleurs, celles de maintenant passent vite parce qu'achetées teintes (couleurs minérales).

Voici, d'après M. Ricard, les variétés connues de *hasira*, pl. *hesair*.

Village	nom de la variété	durée de la confection.
Khemis	khemisiya	huit jours.
Beni 'Achr	'ashirtiya	» »
Mazzer	mazriya	» »
Ouled 'Arbi	'arbitiya	» »
Ouled Mousa	'mousatiya	» »
Beni Hammou	hammoutiya	» »
Beni bou Sa'ïd	Bousa'idiya	quinze à vingt jours.
L'kef	kafiya	huit jours.

Les prix, sur place, oscillent de 4 à 25 francs la natte, selon la qualité, la complexité du décor et la durée du travail. La production totale annuelle dépasse 100,000 francs.

N'ayant pas eu le temps d'aller jusque chez les Beni Snous, je tentai d'examiner leurs nattes dans les fondouq de Tlemcen ; mais comme chaque cargaison ne comprenait que des spécimens de même provenance et identiques, et qu'en outre les allées et venues, l'encombrement des fondouq, etc., ne permettaient pas une enquête commode, j'allais renoncer à relever les dessins de ces nattes lorsqu'en visitant la mosquée d'El Eubad j'en avisai à terre une belle collection, dans des fidèles. Grâce à M. Bel et à l'obligeante politesse de l'imâm, j'obtins l'autorisation de venir le lendemain matin examiner toutes les nattes de la mosquée. Il y en a un peu plus de 180, en comptant celles des salles et cours secondaires en plus de la grande salle, et provenant de tous les villages Beni Snous. Contre les murs se trouvaient des nattes soudanaises, à décor noir et brun, sans laine.

*Les décors.* — Dire que les ornements sont géométriques serait presque superflu : la technique de fabrication géométrise forcément tous les motifs décoratifs. Les couleurs des laines sont le vert criard, le rouge franc, le rouge vineux, le violet rougeâtre et le jaune serin ou de Sienna, avec, plus rarement, des bruns jaunâtres ou des jaunes brunâtres.

Chaque natte comprend, pour le décor, un certain nombre de bandes « blanches », c'est-à-dire d'alfa non teint ni entremêlé de laine colorée, appelées *djdi* (جدى) (fig. 47, 1), séparant des bandes d'alfa de couleur avec laines de couleur. La largeur de toutes ces bandes est variable. Toutes les nattes d'une même catégorie, toutes les khemisiya ou toutes les mazriya, etc., ont la même longueur ; mais comme le décor commence autrement avec chaque ouvrier, on voit dans une collection comme celle d'El Eubad des bandes, blanches ou colorées, coupées en leur milieu longitudinal, ou en un endroit quelconque.

Quand l'artisan arrive au bout d'une bande, comme la partie laine tient moins

de place que la partie alfa, il est obligé de compenser la perte en faisant 2, 3, 4 ou davantage « retours du fil » ; le résultat est que le bord des nattes est pourvu de langues « blanches », c'est-à-dire d'alfa naturel, plus ou moins larges et longues, rappelant les triangles du jeu de tric-trac (fig. 47, 2 à 3') Si, sur beaucoup de nattes, ces dentelures sont irrégulières, il en est d'autres aussi où elles sont d'une régularité parfaite qui prouve que l'artisan a utilisé une nécessité technique de manière

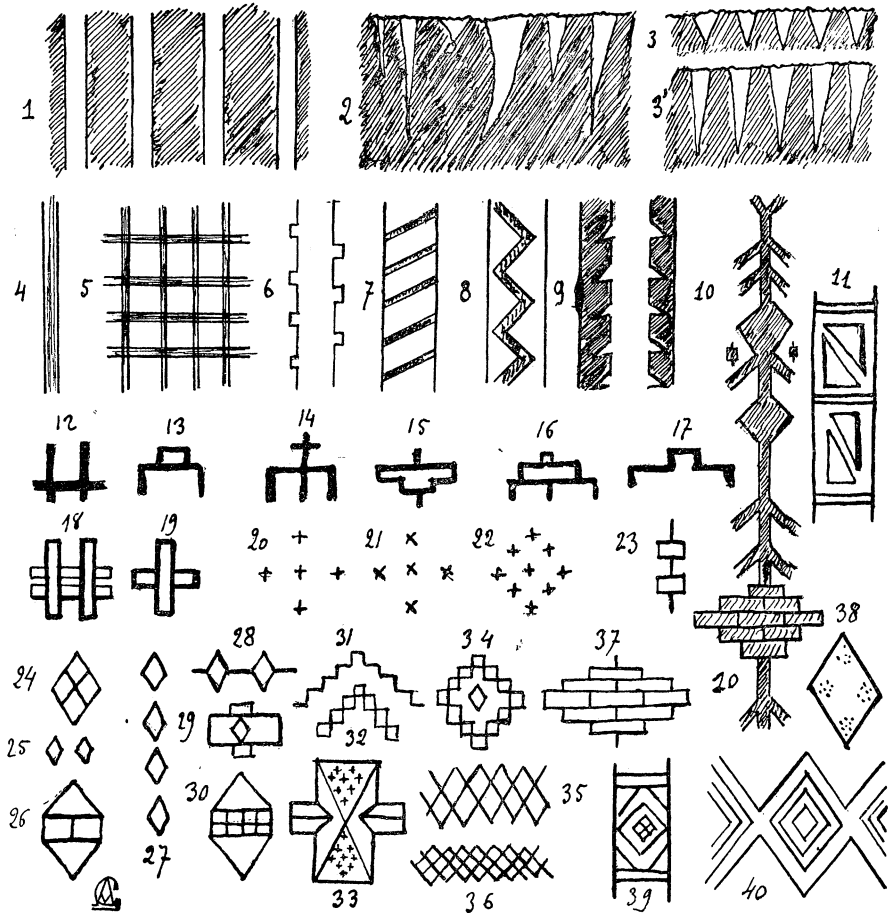


Fig. 48. — Motifs décoratifs des nattes des Beni Snous.

à en faire un élément décoratif, tout comme font les tisserands aux cartons en régularisant le « retournement du motif »<sup>1</sup>. Cependant il n'y a pas eu confusion d'idées : car je n'ai pas vu une seule de ces dents dont l'alfa aurait été orné, ou serti d'alfa ou de laine de couleur. Souvent la bande tout entière de tric-trac a un fond noir brun ou brun violacé, sur lequel les dents ressortent mieux. Cette bande en bordure s'appelle *louh* (لوح), planche, planchette.

1. Voici un troisième cas du même genre : Les carreaux espagnols fabriqués de nos jours dans la région de Valence et de Malaga, et qui s'importent en grand nombre dans le Maroc septentrional « reproduisent textuellement d'anciens fragments de mosaïques ; mais les contours des piécettes constituant celles-ci dans les originaux sont accusés sur les plaques-copies par de lourds et durs liserés blancs qui ont la prétention de figurer le léger affleurement de plâtre qui se fait jour plus ou moins entre les éléments isolés qu'il réunit dans les œuvres originales ». Joly, *L'industrie à Tétouan*, Archives marocaines, t. VIII (1906), p. 324, note.

Je n'ai pu me procurer une liste un peu étendue des noms des motifs ornementaux : « il n'y a que les femmes qui connaissent ces noms ». Cependant M. Ricard en a relevé plusieurs sur place et j'en ai obtenu deux à Tlemcen grâce à M. Bel. Chaque village possède son stock particulier de décors, de sorte qu'un Beni Snous peut dire, au premier coup d'œil, d'où provient telle ou telle natte ; puis, pour le contrôle, il examine la technique de fabrication. On voudra donc ne considérer les dessins de la fig. 47 que comme le résultat d'une abstraction, puisque je n'ai pu localiser chaque type de natte et de décor. L'élément simple en effet n'est pas utilisé comme tel, mais toujours en combinaison avec d'autres éléments, de manière à former un motif complexe, et complet, sous forme de bande (n° 10) ; une bande de décor s'appelle *lhrouz* (الحروز). Le plus souvent c'est le décor qui est en alfa et en laine de couleur, le fond restant nature ; mais il arrive aussi que ce soit le fond qui est coloré et que le motif s'y détache en « blanc » (n° 9).

Les thèmes fondamentaux sont le carré et le rectangle, qui sont conformes à la technique rectangulaire de la fabrication, et le losange. Mais si l'on veut bien comparer le jeu des losanges et des carrés de ces nattes à celui des poteries, puis à celui des étoffes (voir plus loin) on constatera une différenciation indéniable, fait sur lequel j'aurai à revenir dans mes Conclusions. On notera aussi les semis de petites croix, soit comme motif autonome, soit comme motif de remplissage (n°s 20 à 22 et 33).

*Noms des dessins.* — Voici les noms recueillis et les observations de détail.

— N° 7, se nommerait *mahlef* ; et d'après, un autre informateur, le n° 13 serait appelé *mahallef*.

— 11, *dâr ouiiazid*, la maison des poules.

— 25 etc. Les losanges sont appelés *damma* (damier) même isolés ; mais *damma* s'applique aussi au n° 37 ; en somme, ce terme équivaut à dessin formé de traits parallèles. Il y a toutes sortes de variations à base de losange.

— 27, *l'kisân*, les verres.

— 34, *âidjour*, la lune.

— 35, *thit clemraït*, l'œil des glaces.

— 39, *thamshet*, le peigne (cf. la fig. 50).

— 14, le mot peigne s'appliquerait mieux à ce dessin, qui est le tamga turc le plus courant, appelé *tarak*, armoirie des Khans de Crimée, etc. ; les fig. 12 à 19 se rencontrent toutes comme tamgas ; mais elles sont ici si manifestement suggérées par la technique du tressage des nattes qu'il faut se garder de tous rapprochements par abstraction.

— 20 à 22, on appelle ce semis de petites croix droites ou en diagonales : dattes ou mouches ; elles sont de toutes couleurs.

— 31, 32 et 34, ces dessins en escalier sont eux aussi liés à la technique, ainsi que les dessins en mur comme 37.

— 40. Pour les couleurs, on trouve par exemple pour ce dessin, en allant de haut en bas : jaune, vert foncé, jaune, rouge cramoisi.

### Étoffes.

Je laisserai de côté ici toute discussion sur la technique et ne m'occuperai que de l'ornementation, qui n'a pas été étudiée jusqu'ici.

*Couvertures de Tlemcen.* — Les couvertures appelées *battoniya* se fabriquent à Tlemcen en grandes quantités et s'exportent à la fois dans toute l'Algérie et au



Maroc. Anciennement les laines étaient teintes à Tlemcen même avec des couleurs végétales ; de nos jours les tisserands achètent les laines toutes teintes, aux couleurs minérales. D'où des teintes plus criardes et très peu stables (pl. IX).

Les couvertures de Tlemcen portent comme décor des bandes horizontales, formées chacune par la répétition d'un ou de plusieurs motifs rentrant l'un dans l'autre. Certains motifs sont communs à tous les tisserands, comme le damier carré, le damier rectangulaire, le losange plein avec son compagnon, le rectangle à prolongements évidés en pointe, qui ressemble à certaines navettes populaires européennes (fig. 49).

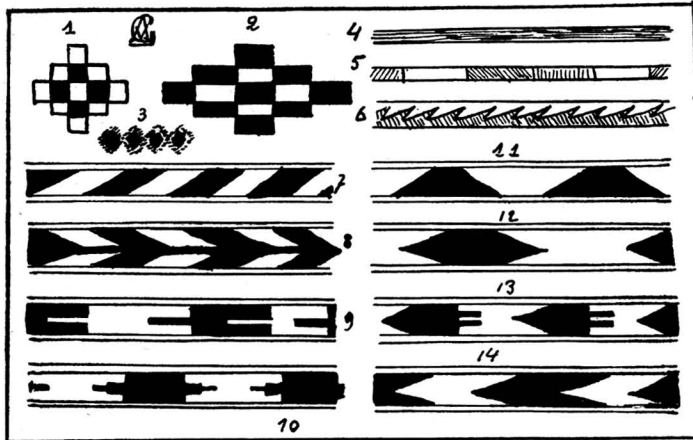


Fig. 49. — Éléments décoratifs des couvertures de Tlemcen.

La couverture représentée est l'œuvre d'un tisserand que je ne connais pas ; les noms qui suivent m'ont été donnés par le tisserand Chouihâ Kadour ben Ahmed, rue du Nord, à Tlemcen.

Nos 1 et 2, *damma*, de cinq à neuf rangées.  
 — 3, *debbân*, les mouches.  
 — 4, simple trait de remplissage, sans aucune signification. On en met tant qu'on veut, en alternant les couleurs.  
 — 5, de diverses couleurs juxtaposées.  
 — 6, *mouchâr*, la scie ; elle est double une en haut, l'autre en bas.  
 — 7, *nkhel*, dattes ou noyaux de dattes.  
 — 8, même sens.  
 — 9, *litchatchin*, la poulie du métier à tisser ; (cf. fig. 51 pour l'objet) ; on voit que les litchatchins rentrent les uns dans les autres ; la roulette est négligée.  
 — 10, sans doute le même, doublé en sens inverse.  
 — 11 ?  
 — 12, *makrôt*, sorte de petit gâteau de semoule, qui a en effet la forme d'un losange ; le noir est dit mâle et le dessin à double pointe est dit *makrot* femelle. A M. Ricard on a dit que le makrot est le n° 9, par erreur évidemment.  
 — 13, *hout*, le poisson.  
 — 14, même sens ; les blancs et les noirs rentrent les uns dans les autres.

- Nos 1 et 2, *damma*, de cinq à neuf rangées.
- 3, *debbân*, les mouches.
- 4, simple trait de remplissage, sans aucune signification. On en met tant qu'on veut, en alternant les couleurs.
- 5, de diverses couleurs juxtaposées.
- 6, *mouchâr*, la scie ; elle est double une en haut, l'autre en bas.
- 7, *nkhel*, dattes ou noyaux de dattes.
- 8, même sens.
- 9, *litchatchin*, la poulie du métier à tisser ; (cf. fig. 51 pour l'objet) ; on voit que les litchatchins rentrent les uns dans les autres ; la roulette est négligée.
- 10, sans doute le même, doublé en sens inverse.
- 11 ?

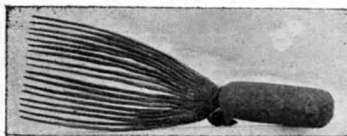


Fig. 50. — Peigne de tisserand, usité dans toute l'Algérie.



Fig. 51. — Poulie du métier à tisser.

Nous rencontrons donc ici un principe de décoration qui n'est appliqué ni sur les poteries, ni sur le bois, ni sur les étoffes kabyles.

En outre, les dessins sont naturalistes, et quoique stylisés par la technique, tout aussi reconnaissables que les motifs brodés sur tulle à El Eubad. La poulie du métier est assez reconnaissable ; et davantage l'est encore le peigne de tisserand (fig. 50) qui a fourni le motif de la septième bande, en partant du haut, de la couverture de Tlemcen représentée Pl. IX.

Enfin, il suffit de nouveau d'un coup d'œil pour voir que le décor pris dans son ensemble, quoique géométrique, est parfaitement autonome : il se distingue de celui de la vannerie tlemcénienne, des nattes Beni Snous, des peintures sur poteries, ce qui prouve une fois de plus que le dessin géométrique prétendu « uniforme d'un bout à l'autre de l'Afrique du Nord » offre de nombreuses variations caractérisées pour peu qu'on en analyse les composantes dans chaque série technologique.

*Etoffes kabyles.* — Nous aurons à faire la même constatation pour les étoffes kabyles. Celles que j'ai recueillies ont été acquises, l'une dans une boutique d'Alger, deux chez un orfèvre Beni Yenni et une au marché de Fort-National ; c'est cette dernière, très usée, quoique de couleurs vives, qui est reproduite ici (pl. X). Elle est assez ancienne, l'estimation variant entre 40 et 100 ans. Les décors tissés des Kabyles sont d'ailleurs au moins aussi immuables que leurs peintures céramiques.

Du premier coup d'œil on voit qu'entre les uns et les autres il n'y a d'autre parenté que l'utilisation du triangle et du losange comme motifs fondamentaux ; à cela près, il est impossible de découvrir des transpositions ornementales. Et plus l'on examine

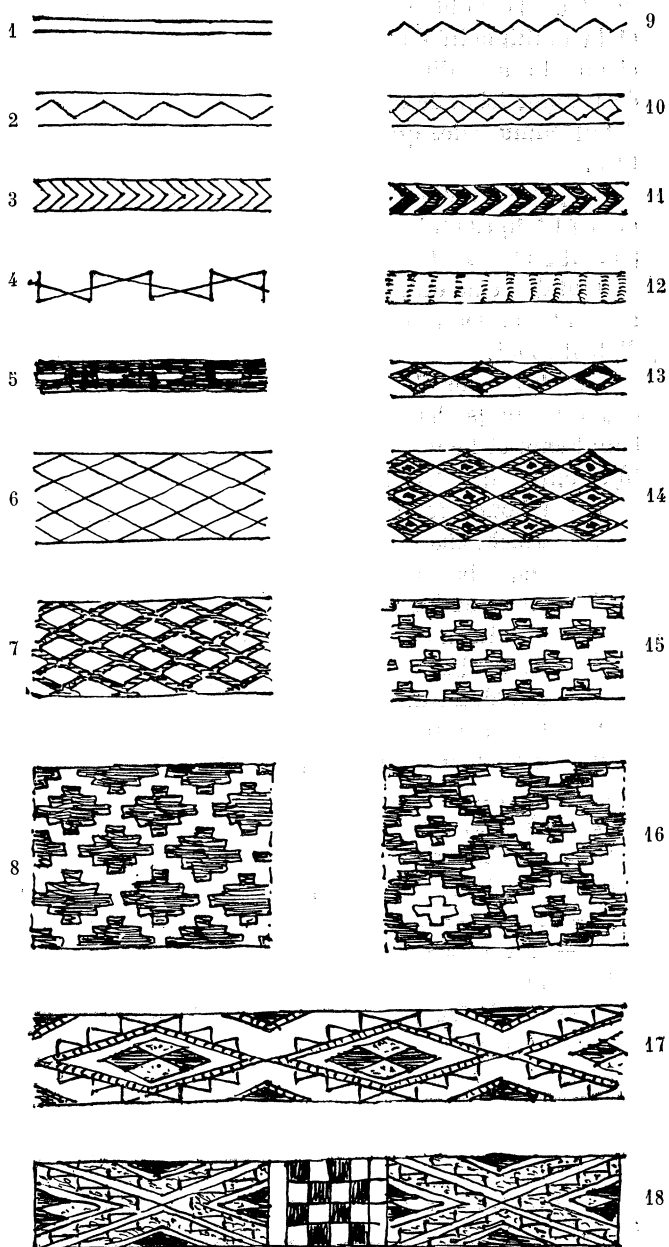


Fig. 52. — Motifs décoratifs des étoffes à poil ras kabyles : 2 à 7 et 10 à 14, Beni Aïssi ; 8, 15 et 16, Beni Gifser ; 9, 17 et 18, Beni Idjer ; 1, les trois tribus, plus Beni Yenni.

le détail, plus l'originalité du décor brodé par rapport aux décors peint, sculpté

ou brodé se certifie, ainsi qu'on verra en comparant les figures de la pl. XI à celles du même ordre données précédemment.

1. Le tissage se fait à fond blanc, avec bandes d'un vert noir, d'un rouge vineux mélangé de noir, en brun mélangé de rouge, en bleu pastel sombre et très soutenu. Les décors fins sont toujours en fils blancs, de coton, qui ressortent admirablement sur les fonds teintés. On peut voir que le décor fin est préparé et souligné par un décor très simple tissé en sombre sur le fond blanc central. L'effet étrange des décors est obtenu par ce qu'on appelle en style d'école la variation sur le motif et la multiplicité dans l'unité ; il y a symétrie dissymétrique ; chaque triangle et chaque losange diffère souvent par quelque détail de ceux qui l'entourent ; il suffit de remplir ici et de laisser là-bas vides de petits triangles apposés sur les côtés, détails minuscules que ne pourraient rendre que des photographies grandeur nature.

Ces petits triangles ne se voient jamais sur les poteries. On remarquera aussi l'ornement à tiges ondulées terminées par de tout petits losanges (pl. XI, 3) qui rappellent l'ornement égyptien ancien si connu des tiges et fleurs de lotus parallèles sortant de l'eau ou posées sur une bande et stylisées. D'après L. Jacquot, qui a rencontré ce signe comme tatouage kabyle, ce serait le *b'ghâoune* ou « plante d'abeilles »<sup>1</sup>.

Pour les noms des motifs de décor des tissus kabyles à poils ras, M. Ricard m'avertit qu'ils changent de tribu en tribu. Voici la liste qu'il a recueillie chez les Beni Yenni et Beni Aissi de la région de Fort National, les Beni Gifser et les Beni Idjer entre Michelet et la forêt d'Akfadou (fig. 52).

- 1 — ichourâ, ichouraq et tichouraq = filets.
- 2 — kikeb, chaterwan = chevrons (?).
- 3 — anqiq bouzrem = cou du serpent.
- 4 — iri n sendouq = bord de caisse.
- 5 — bou itran = qui a des étoiles.
- 6 — tit froukh = œil d'oiseau.
- 7 — ubdiden itmegran =....
- 8 — tighorfatin = étages.
- 9 — tasift bou setta = ruisselet à six (sinuosités).
- 10 — timchet = peigne.
- 11 — rkikda, rkikeb =.....
- 12 — snat tiougiwin =....
- 13 — bou itraz = qui a des étoiles (points éclairés).
- 14 — siferfert =....
- 15 — tazart =....
- 16 — tit boufroukh = œil d'oiseau.
- 17 — ifendjalen = tasses.
- 18 — touiqan = fenêtres.

### Conclusions.

Les conclusions sont prévues, et faciles à formuler. Si, comme on l'a fait jusqu'ici, on se contente de dire que l'ornementation nord-africaine en général est géométrique et utilise le carré, le rectangle, le triangle, le losange, l'arc de cercle, le cercle, la ligne droite, le zigzag et la ligne ondulée, on n'a rien dit du

1. L. Jacquot, *loc. cit.*, p. 436 et fig. 25.

tout. Car par là on n'a fourni aucun élément propre à différencier cette ornementation des autres, également géométriques, qui se rencontrent dans le reste du monde et à toutes les époques de la civilisation. Il convient, quand il s'agit de l'art des demi-civilisés, d'exiger la même rigueur terminologique que lorsqu'il s'agit des époques successives de notre art à nous. Et qui donc se contenterait de dire que l'art de la Renaissance et de l'Empire se caractérisent par la ligne droite, mais le Louis XV et le Louis XVI par la courbe?

Nous avons constaté en premier lieu que le décor géométrique doit être divisé en deux catégories, rectilinéaire et curvilinéaire. La première se trouve sur la vannerie et les étoffes, comme nécessitée par la technique. La deuxième, rare sur les poteries, puisqu'elle ne sert qu'à souligner la forme des panses, des fonds de coupes et de plats, etc., se rencontre davantage dans le travail des métaux et domine dans le décor du bois; mais dans ces trois cas, la première catégorie, rectilinéaire, n'est jamais éliminée entièrement.

La série curvilinéaire nord-africaine ne fait pas usage de la spirale ni du méandre; la ligne ondulée est rare; ce qui abonde, c'est le cercle et les combinaisons de l'arc de cercle (rosace, etc.). Par là même se trouvent éliminés de tout rapprochement la majeure partie des systèmes curvilinéaires connus par ailleurs (mycénien, etc.). Comme je n'ai pas parlé ici à dessein de l'ornementation sur métaux, il reste que le décor sur bois courant et « populaire » est une dérivation directe, une adaptation par simplification, de la sculpture sur bois « arabe » classique, et fournit un cas, sinon de dégénérescence, du moins de « popularisation » d'un art supérieur.

Il en va tout autrement du décor rectilinéaire. Nous avons vu qu'ici encore il faut distinguer plusieurs catégories, reconnaissables tant aux éléments simples qu'à leurs combinaisons spéciales dans chaque cas particulier. Non seulement le « facies » du décor de la natte Beni-Snous, de la couverture tlemcénienne, de l'étoffe kabyle, des akoufi et des poteries berbères, et j'ajoute des tellis et des coussins, des haïks brodés, des voiles de mariage, des tapis etc. n'est pas le même et sans qu'il y ait *transposition décorative* d'une espèce à l'autre; mais de plus, entre les broderies, les poteries, coussins, etc. d'une localité et ceux d'une autre il y a des variations frappantes.

Cette étude rapide de divers systèmes nord-africains d'ornementation confirme sans doute ce qu'on savait: l'extraordinaire superposition, dans l'Afrique du Nord, des types ethniques, linguistiques et culturels. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est d'arriver à voir clair dans ce fouillis à première vue inextricable, et pour cela, il faut instituer des enquêtes locales avec toute la rigueur méthodique que l'on exige de nos jours des savants qui entreprennent des recherches de tout ordre, tant naturelles que sociales ou historiques, sur le sol et parmi les populations de l'Europe.

*Achévé d'imprimer*

le 2 novembre mil neuf cent onze

PAR

L'IMPRIMERIE PEYRILLER, ROUCHON ET GAMON

LE PUY-EN-VELAY